نشر قطره

گفت و گو با

احمد شاملو
محمود دولت آبادی
مهدی اخوان ثالث



محمد محمدعلی

گفت‌وگو



گفت‌وگو

با

احمد شاملو

محمود دولت‌آبادی

مهدی اخوان ثالث

محمّد محمّدعلی

۱۳۷۲



گفت‌وگو (با شاملو، دولت‌آبادی و اخوان ثالث)

محمد محمدعلی

طرح جلد: ابراهیم حقیقی

چاپ: دیبا

چاپ اول: ۱۳۷۲

تیراژ: ۵۵۰۰

نشر قطره

تلفن دفتر مرکزی: ۸۰۰۴۶۷۲-۸۰۱۰۸۶۷ صندوق پستی ۱۴۴۷۵-۳۴۴

تلفن دفتر فروش: ۶۴۶۶۳۹۴-۶۴۶۰۵۹۷ صندوق پستی ۱۳۱۴۵-۳۸۳

Printed in The Islamic Republic of Iran

فهرست

دیگر زمان آن رسیده که دریابیم قوّتهامان کجاست و ضعفهامان کجا. گهگاه بر خود ببالیم و ضعفهامان را نیز دریابیم. برای دستیابی به این مهم باید بیشتر بدانیم. از گذشته بیاموزیم و پاسخها را بجوییم.

نگاهی نه از سر تفنن، بل کمی جدی‌تر شاید ما را بر ناتوانیها و محرومیتهایمان آگاه‌تر کند. پس هدف رفع ناتوانیها و پاسخ به نیازهای احتمالی ما در عرصهٔ ادبیات خودمان است که برای رفعش باید به اندیشه و عمل پرداخت.

اگر سخن به اعتبار آثار فرهنگی تأثیر اجتماعی هنر و ادب باشد، احمد شاملو، محمود دولت‌آبادی و مهدی اخوان ثالث، از هنرمندان ضروری ما هستند که بیشترین موفقیت را در گردآوری مخاطبان جدید داشته‌اند. یک واقعیت این است که آنها با شتابی قابل ملاحظه به قله‌های جهانی شدن شعر و داستان خود دست می‌یابند، بی‌آنکه این را هدف قرار داده باشند. آوازه‌شان از مرزهای آسیا و اروپا فراتر رفته است و برآنند که شرف و قریحهٔ کلامی خود را به نمایش بگذارند. (گو که اخوان ثالث خود نیست امّا آثارش هست.)

با شاملو در اسفندماه ۱۳۶۵ به گفت‌وگو نشستم و سال بعد مجالی پدید شد تا با دولت‌آبادی و اخوان ثالث به گفت‌وگو بنشینم. با آن دو عزیز گفت‌وگو کتبی صورت گرفت و آنها هم بی‌آنکه وقتی را هدر بدهند پاسخ نوشتند. این شیوهٔ کار برای من که به بلندای تمامی یک نسل بعد از آنها هستم تازگی داشت. برای اخوان ثالث ضبط صوت مددرسان بود و چه زیبا بود وقتی که رشته سخن را در دست می‌گرفت.

در فضای گفت‌وگو با این عزیزان تکلف و ما و منی نبود، و از برکت همین فضای خودمانی بود که پرسشها و پاسخها اسیر سنت کلیشه‌سازی نشد. شاید همین باعث شد آنها چنان رغبتی از خود نشان بدهند و چنان سرعتی در تکمیل این کار بگیرند که در واقع در حد یک الگو به یاد ماندنی است.

آنچه در این پرسشها برای من مطرح بود نه تحلیل و شناخت کار آنها به عنوان یک شاعر و نویسنده و محقق و داستان‌نویس و دانستن نظرشان دربارهٔ شیوه‌هایی که به آن گرایش دارند (چه قبلاً اینها را به کرات گفته‌اند و به نظر می‌رسد نیازی نمی‌بینند در آنها تجدیدنظر کنند)، بلکه هدف رسیدن به آخرین اندیشه و برداشتهای آنها بود... که صد البته هر گفت‌وگویی، هر چقدر هم جامع یا طولانی باشد، باز هم پاسخ خیلی از پرسشها را نداده و این طبیعی است؛ چه، نکاتی که ممکن است برای من مطرح بوده باشد برای دیگری مهم تلقی نشود.

اینک پاسخهای آنها را می‌خوانیم و در پایان تغافل خواهد بود که از آیدا نگوییم. آن یار دیرین و مدد رسان شاملو که سخت تکته سنج است. هم اوست که در چاپ کاملترین «کتابشناسی شاملو» یاری‌ام رسانده است.

فرصت مغتنم است تا از دوستان عزیزی که به نحوی یاری‌ام رسانده‌اند تشکر کنم. این کتاب تقدیم است به آقایان: حسین حسینخانی (مدیر انتشارات آگاه) ـ علی دهباشی (سردبیر مجلهٔ کلک) ـ رضا رئیس‌دانا (مدیر انتشارات نگاه) ـ محمد قاسم‌زاده (نویسندهٔ معاصر) ـ منصور کوشان (شاعر و داستان‌نویس) ـ ابوالقاسم محمدطاهر (نویسنده و هنرمند).

محمد محمدعلی

۱

گفت‌وگو با احمد شاملو

ــ در دهۀ چهل تا پنجاه از نظر فرهنگی و ادبی آثاری به وجود آمده که در تاریخ ادبیات معاصر بی‌نظیر بوده‌است. حالا شما که شاعر، نویسنده و محقق پیشرو همۀ این سالها بوده‌اید ممکن است وضع تولید هنری و ادبی آن موقع را با نمونه‌های ملموس این روزگار مقایسه کنید؟

ــ من در سؤال شما دست می‌برم و آن را به این شکل جواب می‌دهم: از اواخر نخستین دهۀ قرن هجری شمسی حاضر (=۱۳۰۱ تا ۱۳۱۰) و نه‌تنها دهۀ ۴۰ تا ۵۰، آثاری در شعر و ادبیات فارسی به وجود آمده که در سرتاسر جهان نظیری نداشته. نه تعارفی در کار است نه قرار است مبنا را بر لجاجت یا رجزخوانی سطحی و خودگنده‌بینی فدرال بگذاریم (می‌گویم فدرال، چرا که شعر و ادبیات فارسی حاصل تلاش فدراتیو ملیت‌های مختلفی است که در این محدودۀ جغرافیائی ساکنند، و دست‌کم در این سالیان اخیر از نیمای مازندری و ساعدی آذربایجانی و که و که‌های کجائی و کجاهائی بسیاری در آن به پایمردی کوشیده‌اند و چهره کرده‌اند). اوائل فروردین ۱۳۵۱ در رم، آلبرتو موراویا که هفته‌ئی پیش، از خواندن چندمین بارۀ برگردان ایتالیائی بوف‌کور هدایت فارغ شده بود به من

گفت: «چه حادثهٔ غریبی! پس از چندبار خواندن هنوز گرفتار گیجی نخستین باری هستم که کتاب را تمام کردم. حس می‌کنم ترجمه نمی‌تواند برای حمل همهٔ بار این اثر به قدر کافی امانت‌دار باشد. چه‌قدر دلم می‌خواست آن را به فارسی بخوانم!» ــ و این اثری است که در دههٔ دوم این قرن شمسی (سالهای ۱۳۱۱ تا ۱۳۲۰) نوشته شده و آنچه نقل کردم سخنی است که از دهان مرد فهمیدهٔ محترم بسیار خوانده و نوشته‌ئی بیرون آمده. تاریخ نگارش بوف‌کور مقارن ایامی است که نیما هم نوشتن نخستین اشعار مکتب خودش را آغاز کرده بود. یعنی اینها همه از نتایج سحر بود حتا اگر بدبینانه ادعا کنیم که هنوز هم در این دههٔ هفتم (۶۱ تا ۷۰) به انتظار دمیدن صبح دولتش مانده‌ایم؛ که ادعائی است نادرست. در دههٔ سوم (۲۱ تا ۳۰) گیله‌مرد را داریم از بزرگ علوی، و بعد، در سالهای دهـهٔ پنجم (۴۱ تا ۵۰) عزاداران بیل را داریم از ساعدی (که به عقیدهٔ من پیشکسوت گابریل گارسیا مارکز است) و ترس و لرز را داریم و توپ را و آثار کوتاه و بلند دیگرش را. بعد معصوم دوم و شازده احتجاب هوشنگ گلشیری از راه می‌رسد و پس از آن سروکلهٔ جای خالی سلوچ و داستان بلند و رشک‌انگیز کلیدر محمود دولت‌آبادی پیدا می‌شود. اینها در نظر من که متأسفانه در این دو سه سالهٔ اخیر حافظهٔ آزاردهنده‌ئی پیدا کرده‌ام حکم قله‌هائی را دارد که از مه بیرون است. البته حتا احتمال دارد چیزهای مهم‌تری را جا انداخته باشم. منظورم یک نظر کلی است نه تنظیم یک فهرست دقیق. منتها یک مشکل اساسی این «ادبیات و شعر فدراتیو» مشکل زبان است که آن را نباید نادیده گرفت. در این‌گونه تولید، اسباب کار ــ یعنی زبان ــ غالباً یک وسیلهٔ انتقال

عاریتی است که به کار برندهٔ آن قلقش را نمی‌شناسد یا بسیار دیر به شناسائی آن توفیق حاصل می‌کند. مثل وقتی که آدم برای کاری وسیلهٔ نقلیهٔ رفیقش را به امانت می‌گیرد. در جوانترها، حتا هنگامی که خودشان اهل زبان باشند هم، باز وسیلهٔ کار چیزی است ناآشنا و عاریتی و بدقلق و سرکش؛ چه رسد به آن که برای نوشتن از زبان دیگری جز زبان اصلی خود استفاده کنند. نویسندهٔ جوان ایرانی معمولاً زبان فارسی روز را نمی‌داند و با گوشه‌های آن هیچ‌جور دمخوری ندارد. دست‌کم تا اواسط دههٔ ششم (۵۱ تا ۶۰) در دبیرستان‌ها و دانشگاه‌ها این زبان بدو آموخته نمی‌شد، بعد از آنش را نمی‌دانم و از جریان امروزی اطلاع زیادی ندارم. خب، چنین جوانی، وقتی که نیروی آفرینش ادبی یا شعریش بیدار شود ناگزیر است زبانی را به کار بگیرد که قدرت سواری دادن ندارد. نهایت کارش این می‌شود که نمودن و ساختن را به جای کردن، گردیدن را به جای شدن و باشیدن و هستن را به جای بودن به کار ببرد و در حقیقت این پنج فعل را (به مثابه مشت نمونهٔ خروار) از معانی اصلی خود خالی کند و زبان را بلنگاند، یا با به‌هم ریختن روابط عناصر قاموسی و دستوری زبان، آب تفاهم نویسنده و خواننده را گل‌آلود کند تا خواننده کم‌مایگیِ وسیلتیِ نویسنده را در نیابد. این مشکل طبعاً در کار نویسندگانی که فارسی زبان دوم آنها است مشهودتر است. در کار اینان حتا لهجه هم دیده می‌شود. در یک قصهٔ کوتاه ساعدی به چنین جمله‌ئی برمی‌خوریم: «گدا آمد در خانه نان برایش دادم»، و در جائی دیگر: «می‌آید دخلت را درمی‌آورد»! ــ بی این که کوچکترین خرده‌ئی بر ساعدی بتوان گرفت در آثار او به عیان می‌بینیم که گفت و گوها به

دلیلِ کمبودهای زبانی ناگهان چنان افتی می‌کنند که کل اثر را به خطر می‌اندازد. برای نمونه نگاه کنید به همان ترس و لرزکه گفت وگوها نه فقط محتوا را پیش نمی‌برد بلکه عملاً در کار آن اخلال می‌کند. گناه ساعدی نیست که پیش از روشن کردنِ تکلیفِ زبانِ خود گرفتار آفرینش جوشانش می‌شود. اگر به راستی شیرهٔ خلاقیت او را در زندان اوین نخشکانده بودند فرصت بسیاری در پیش داشت که از این بابت نگاه دوباره‌ئی به آثار خود بیندازد.

از تمام این پرحرفی دست و پا شکسته منظورم گفتن این نکته بود که تولد شاهکارهای ادبیات نوین ما بسی پیش از دههٔ چهل تا پنجاه آغاز شده است و اگرچه امروز آثاری از آن دست عرضه نمی‌شود گمان می‌رود همچنان زنده و پویا باشد. اما به موضوع اصلی این سوآل نمی‌توانم جوابی بدهم، چرا که فقط چند برنامهٔ شعری از تولیدات هنری این روزگار دیده‌ام و مطلقاً فرصتی برای مطالعهٔ آثاری که این‌جا و آن‌جا به چاپ می‌رسد نداشته‌ام هرچند که اگر اثر درخشانی جائی چاپ شود راه نفوذ و ارائهٔ خودش را از در بسته و پنجرهٔ کور هم پیدا می‌کند. در عوض به اجمال شنیده‌ام که تولیدات هنری و ادبی ما ــ که تا اواسط دههٔ گذشته در جهت شناخت موقعیت‌ها و شهادت به وهنی که بر انسان می‌رفت و زدودن این وهن حرکت کرده است ــ امروزه بی هیچ تعارف و اما و اگری غربزده و «امریکائی»(؟) توصیف می‌شود. هدف چنین توصیفی بدون شک چیزی جز «سوء استفاده از ناآگاهی‌ها» نیست؛ وگرنه می‌بایست جائی یکی از مخاطبانِ آگاهِ این احتجاج بی‌استدلال گریبان مدعی را بگیرد و بپرسد به کدام دلیل. البته عندالاقتضا می‌شود برچسبی روی شیشهٔ

شیر زد که «مواظب باشید، این مایع کشنده است!»؛ و هر مادری می‌تواند برای ممانعت کودک از افراط در خوردن شکلات، آن را با کلمهٔ «آخی» وصف کند اما همهٔ مخاطبان یک جامعه را کودک پنداشتن خنده‌آور است. اگر منظور این معرفان «تبلیغِ لزومِ بازگشت ادبی» است، خربزه و بخصوص امریکائی عنوان کردنِ آثارِ دهه‌های گذشته بسیار حیرت‌انگیزتر از آن خواهد بود که مثلاً یک کلام بگویند «ما باید سنتِ شعری محتشم کاشانی‌ها را بار دیگر زنده کنیم» (چنان که گفتند هم). وگرنه من خود بارها، و از آن جمله در مقدمهٔ همچون کوچه‌ئی بی‌انتها به این حقیقت اعتراف کرده‌ام که شعر ناب را نخستین بار از شاعران غربی آموخته‌ام. اسم این غربزدگی و فلان و بهمان نیست؛ مگر این‌که قرار باشد دورِ صنایع نساجی و نفت و استفاده از آسانسور و ماشین و هواپیما را هم قلم بگیریم و از ابزار جنگ هم به نیزه و شمشیر بسنده کنیم و از پزشکی به همان جوشاندهٔ عناب و سپستان اکتفا کنیم که خوشا طب سنتیِ عبدالله‌خان حکیم! ــ این، جدا کردن جامعه از کل بشریت است که در تولیدات فرهنگی نیز همچون تولیدات صنعتی و دستاوردهای علمی داد و ستد می‌کند و همپا و همگام پیش می‌رود.

ــ ببینید، قصد من از عنوان کردن دهۀ چهل تا پنجاه اشاره به یک فراوانی آماری بود. حتی شما هم در قسمت میانی پاسخ خود، وقتی از نیما و صادق هدایت می‌گذرید به داستان زیبای گیله‌مرد بزرگ علوی می‌رسید و بعد به دهۀ چهل تا پنجاه که در آن عزاداران بیل، ترس و لرز و توپ را از ساعدی و سنگر و قمقمه‌های خالی بهرام صادقی و معصوم

دوم و شانزده احتجاب را از هوشنگ گلشیری نام می‌برید. در این سالها خود شما مجلهٔ خوشه را منتشر می‌کردید و نخستین هفتهٔ شعر در ایران با بیش از صد شاعر مطرح، به همت شما برگزار شده است. در آن سالها مجلهٔ فردوسی، جهان نو، کتاب ماه، کتاب هفته، اندیشه و هنر، انتقاد کتاب، روزن، بررسی کتاب، راهنمای کتاب، جنگ اصفهان، سمندر، لوح، از قصه تا شعر، آرش، سخن و... هم محل برخورد اندیشه بود و هم وسیله‌ای بود که خواننده پیوند بهتری با ادبیات داشته باشد. از طرف دیگر کانون نویسندگان ایران در همین دهه تشکیل می‌شود و ما با حوادث مهم دیگر، با آدمهای مهم دیگر که گویی یک جریان جدی ادبی را در حال شکل‌دادن هستند روبه‌رو بودیم. اکثر شاعران و نویسندگان که امروز به نوعی مطرح هستند تشخص‌شان در همین دهه نمود پیدا کرده است.

در پاسخ یادداشت بالا شاملو چیزی ننوشت. حرف‌هایی زدیم و پذیرفت عین سوآل به همین صورت و به‌دنبال پاسخ او چاپ شود. ضمناً در گفت و شنودی که پیش آمد جزو آثار قابل ذکر دههٔ چهل نامی هم از سنگر و قمقمه‌های خالی بهرام صادقی آورد که در نسخهٔ تایپ شدهٔ پاسخ سوآل جا افتاده است.

ــ جنگ دوم جهانی و ضربه‌های هولناک آن بر پیکر جامعهٔ بشریت، آثار ادبی بسیاری آفرید و به چهره‌های فراوانی در ادبیات جهان تشخص بخشید. خیلی از نویسندگان هم با توجه به تجربیات شخصی خود از جنگ، نتوانستند خود را از تأثیر آن دور نگه دارند. آیا شما که در هفده‌سالگی به‌زندان متفقین افتاده‌اید شرایط زمانی و مکانی شاعر و نویسنده و به‌طورکلی هنرمند را در تأثیرپذیری از جنگ مؤثر می‌دانید؟

ـ شرایط اجتماعی و طبقاتیش را بله، مؤثر می‌دانم. اما نمی‌دانم چرا یکهو از جنگ‌دوم شروع کردید، در صورتی که جنگ اول هم سرِ دیگرِ همین کرباس بود و بناگزیر در شاخه‌های گوناگون آفرینش هنری موضوع آثار فراوانی قرار گرفت بلکه به‌طور غیرمستقیم هم آثار بسیاری به‌جا گذاشت که مثلاً به عنوان نمونه می‌شود به ایجاد مکتب دادائیسم در شعر و ادبیات فرانسه اشاره کرد. مثلاً جنگ اول در همسایگی خودمان ترکیه کوهی از ترانه در آثار فلکلوریک به جای نهاد که آنچه موسیقی‌شناس و خوانندهٔ بزرگ ملی ترک ـ روحی‌سو ـ از این ترانه‌ها ضبط و اجرا کرده برای پی‌بردن به عظمت فاجعه‌ئی که بر توده‌های بیگناه خلق ترک گذشته نمونه‌های بسیار گویائی است.

در مورد من قضیه به‌کلی فرق می‌کند. من در «بازداشت سیاسی» متفقین بودم، و این با وضع یک «زندانی جنگی» فرق دارد. کشورمان هم در سالهای سیاه جنگ دوم دچار لطمات جنبی و طیفیِ جنگ بود نه زیر آوار مستقیم آن. با وجود همهٔ این‌ها وضع اسفناک من در آن شرایط سخت قابل بررسی است؛ چرا که به تمام معنی پیازی شده بودم قاتیِ مرکبات. موجودی بودم به‌اصطلاح معروف «بیرونِ باغ». پسربچه‌ئی را در نظر بگیرید که پانزده سال اول عمرش را در خانواده‌ئی نظامی، در خفقان سیاسی و سکونِ تربیتی و رکود فکریِ دورهٔ رضاخانی طی کرده و آن‌وقت ناگهان در نهایت گیجی، بی هیچ درک و شناختی، در بحران‌های اجتماعی سیاسیِ سالهای ۲۰ در میان دریائی از علامت سوآل از خواب پریده و با شوری شعله‌ور و بینشی در حد صفرِ مطلق، با تفنگ حسن موسائی که نه گلوله دارد نه ماشه، یالانچی پهلوانِ گروهی ابله‌تر از خود شده است که با شعارِ «دشمنِ

دشمنِ ما دوستِ ما است» ناآگاهانه ــ گرچه از سر صدق ــ می‌کوشند مثلاً با ایجاد اشکال در امور پشت جبههٔ متفقین آب به آسیاب دار و دستهٔ اوباش هیتلر بریزند!

البته آن گرفتاری، از این لحاظ که بعدها «کم‌تر» فریب بخورم و هر یاوه‌ئی را شعاری رهائی‌بخش به‌حساب نیاورم برای من درس آموزنده‌ئی بود؛ که این، خب، البته جواب سوآل شما نیست. من در آن زمینه تجربه‌ئی ندارم که ارائه کنم. اما روشن است که هر نویسنده یا شاعری جنگ را با معیارها و برداشت‌های خودش ترجمه می‌کند، و همین است که مثلاً می‌بینیم یک جا با حماسه پهلو می‌زند یک‌جا با فاجعه، و یک جای دیگر محکی از آب درمی‌آید برای سنجش شیرمردی‌ها یا بیغیرتی‌ها. برای نمونه اشاره می‌کنم به اثر مشهور همینگوی ــ ناقوس عزای که را می‌زنند ــ که راست از مرکز این طیف می‌گذرد.

ــ تا جائی که اطلاع دارم تاکنون بیش از ۶۵ اثر از مجموعهٔ شعر، ترجمهٔ شعر، ترجمهٔ قصه و داستان و رمان و نمایشنامه و مجموعهٔ مقالات و آثار دیگر از شما چاپ شده که از این تعداد مجموعاً ۳۵تایش ترجمه بوده است و با همین تعداد در شمار پرکارترین مترجمان کشور قرار دارید. حالا شما در مقام یک مترجم در باب ترجمهٔ آزاد یا ترجمهٔ هم‌تراز متن و به اصطلاح «وفادار» چه نظری دارید؟

ــ ناگفته نماند که در این میان پنج کتاب دیگر مرا از قلم انداختید

که طبیعی است، چون به چاپ نرسیده. یکی راست از وسط گود است ـ مجموعهٔ گفت‌وگوها و سخنرانی‌ها و مقالات سیاسی، که به هرحال حاصل بخشی از عمر من است. دیگری حواشی و یادداشت‌ها است مربوط به غزل‌های حافظ، که متأسفانه برخورد با نظریات من دربارهٔ حافظ بدون رد یا قبول آنچه در این یادداشت‌ها عنوان شده امری متعذر است. از سه کتاب دیگر یکی مجموعه شعر مدایح بی‌صله است، دیگری برگردان آزاد مجموعهٔ تازه‌ئی از اشعار **مارگوت بیکل** به‌نام چیدن سپیده‌دم و آخری بازنویسی رمان قدرت و افتخار گراهام گرین است با عنوان عیسا دیگر یهودا دیگر.

حالا که مطلب به این‌جا کشید بگذارید پیش از پرداختن به جواب سوآل‌تان در باب ترجمه، چند کلمه‌ئی هم درددل کنم در باب یک کتاب دیگر. چیزی برای خودم غرورانگیز که یک آقای ازخودراضی از آن برای بازی «دستش‌ده» استفاده کرده است. شرح حالی رمان‌گونه که من بسیار عزیزش داشتم و تکه‌هائی از آن زیر عنوانِ موقتِ میراث در کیهان شب جمعه به چاپ رسیده بود (شهریور ۵۲). خیال چاپ مستقلش را به سر نداشتم. بیشتر دوست داشتم حالا حالاها با آن ور بروم، باش بازی کنم، حک و اصلاح و کم و زیادش کنم. فصل آخرش را داشتم تمام می‌کردم. پنج شش صفحه‌ئی باقی مانده بود که به اصطلاح «طرح اولش» تمام بشود. البته نمی‌شود پیش‌بینی کرد، شاید همین پنج شش صفحه در نهایت از پنجاه و شصت صفحه هم برمی‌گذشت. شعر مقولهٔ دیگری است اما رمان این‌طور است: معمولاً یک بار می‌نویسید و می‌گذرید، بعد مرورش می‌کنید و اگر راضی‌تان نکرد همه‌اش را از نو می‌نویسید، چیزهائیش را می‌زنید و چیزهائی

به‌اش اضافه می‌کنید و به هرحال امکان دارد آخرین نسخه به کلی چیز دیگری از آب دربیاید. اما قرار نبود کارِ نوشتنِ آن کتاب به این مفتی‌ها به آخر برسد. چیزی بود که می‌شد تا آخر عمر رویش کار کرد.

آقای محترمی آمد با من گفت‌وگوی مفصلی کرد و گفت‌وگو به پیش کشیدنِ بخشی از آن کتاب منجر شد و این بخش چنان در آن گفت‌وگو جا افتاد که قرار شد عیناً نقلش کنند. حضرت موقع خداحافظی گفت کتاب را بدهید از آن قسمتش کُپی بردارم. آیدا گفت خودِ من این کار را می‌کنم فردا کسی را بفرستید بگیرد. من (که اعتماد و خوش‌بینی‌ام گاه از حدود حماقتِ مطلق هم می‌گذرد) برای آن که حریف از سخن آیدا نرنجد گفتم اشکالی ندارد، ببرید خودتان کپی بگیرید. ــ نتیجهٔ غم‌انگیز این اعتمادِ احمقانه باورنکردنی است: آقای علیرضا میبدی بی‌هیچ تعارفی دستنویس کتاب مرا برد و دیگر پس نیاورد. من همان روزها جلای وطن کردم، ولی اقوام و دوستانی که سعی کردند دست‌کم زیراکسی از آن نسخه برای من تهیه کنند پس از مراجعات مکرر توفیقی به دست نیاوردند. هرچه به خودم فشار می‌آورم نمی‌توانم برای بیان این که آقای میبدی با این کارش چه لطمه‌ئی به من زده است کلماتی پیدا کنم. نمی‌دانم بر سر عزیزترین نوشتهٔ من چه آورده. نمی‌دانم خواسته است یا می‌خواهد با آن چه کند. فکر کردن به این عمل به شدت مأیوسم می‌کند. ببینید: بعد از کودتای ۲۸ مرداد، گوریل‌های فرمانداری نظامی همهٔ یادداشت‌ها و فیش‌های کتاب کوچه و ترجمهٔ طلا در لجن (اثر ژیگموند موریتس) و بخش عمدهٔ کتاب پسران مردی که قلبش از سنگ بود (اثر موریوکائی) را که در دست ترجمه داشتم با خودشان بردند. مرتضا کیوان را که

دستگیر کردند نسخه‌های منحصر به فردِ تعدادی از نوشته‌های من هم که پیش او بود از میان رفت، از آن جمله مرگِ زنجره و سه مرد از بندر بی‌آفتاب. مجموع شعرهای پرکارترین دورهٔ زندگی مرا جوانکی که یک مؤسسهٔ انتشاراتی به راه انداخته بود به بهانهٔ چاپ‌کردن برد که برد، و میان همهٔ آنها شعر بلند مرگِ شاماهی را که تجربهٔ نهائی من پس از پریا و قصهٔ دخترای ننه دریا بود. ــ در سال ۳۳، هنگامی که مرا از زندان شهربانی به زندان قصر منتقل می‌کردند قصهٔ بلندی را که به سیاق امیر ارسلان و ملک بهمن و امثال آن نوشته بودم به دست همزنجیر عزیزم آقای اخوان ثالث سپردم که بعد، خیلی راحت به من گفت بدون کشیدن سیفون روانهٔ چاه مستراح زندانش فرموده است. بی‌انصاف دیده بود برای نوشتن آن چه جانی کنده بودم. ــ مع‌ذلک لطمهٔ هیچ کدام این‌ها به اندازهٔ از دست دادن میراث در من اثر نگذاشت. من آن را داشتم برای خودم، برای دلم، برای ارضای روحم می‌نوشتم. در میراث، مخاطبِ اصلی خود من بودم. تنها نوشته‌ئی بود که راضیم می‌کرد. تنها چیزی بود که می‌توانستم به‌اش ببالم و بگویم «من» آن را نوشته‌ام. کتابی که هنوز در نطفه بود اما بی‌گمان می‌بایست حیثیت ادبی من باشد چه سرنوشتی پیدا کرده؟ نمی‌توانم آن را دوباره بنویسم، و کاش می‌توانستم. ای آقای میبدی!

و اما بحث بر سر ترجمهٔ آزاد یا طابق‌النعل بالنعل، بحثی بیهوده است به این دلیل ساده که این دو، دو روی یک سکه نیست. ترجمهٔ آزاد، یعنی برگردان یک اثر با حذف مطالبی از آن و افزایش مطالبی بر آن بر حسب سلیقه و ذوق یا هدف مترجم؛ و ترجمهٔ طابق‌النعل بالنعل یعنی ترجمهٔ دقیق یک اثر با حفظ سبک و سیاق آن. و طبیعی

است که هر ترجمه‌ئی باید تا حد ممکن این خصلت را دارا باشد. منتها در مورد اخیر دو نظر وجود دارد: نظر گروهی این است که در ترجمهٔ یک اثر باید مثلاً اکسپرسیون‌ها را هم ترجمه کرد. یعنی فرضاً اگر در متن اثری آمده باشد که یکی از رفیق گرسنهٔ تهیدستی توقع پذیرائی جانانه‌ئی داشته و رفیق تهیدست در کمال حیرت برگشته به او گفته است «خوک و زین؟!»، این اکسپرسیون عیناً باید ترجمه بشود؛ و گروهی معتقدند که این جا هم باید معادل فارسی اکسپرسیون را به‌کار برد، یعنی به جای خوک و زین باید برحسب مورد یکی از این سه اکسپرسیون فارسی را آورد: «خانهٔ خرس و بادیهٔ مس؟!» یا «پشه و گوشت کبابی؟!» و یا «خانهٔ حسن قندی و زُرِ بندی؟!» ــ و دلیلی که ارائه می‌کنند این است که طبعاً خوانندهٔ فارسی زبان با اکسپرسیون‌های رایج در زبان خودش صمیمی‌تر است تا با اکسپرسیون‌هائی که عناصر ناشناسی دارد؛ چنان که مثلاً خوک در فرهنگ ما حیوانی است بیگانه. و الخ...

ــ شما خودتان با کدام گروهید؟

ــ به شهادت آنچه تاکنون ترجمه کرده‌ام، با گروه دوم. من جداً معتقدم اثری که به زبانی برمی‌گردد باید، با حفظ سبک نویسندهٔ آن، چنان باشد که انگار از اول به این زبان نوشته شده. اگر زبان ترجمه زبانی جا نیفتاده باشد محال است آن اثر در ذهن خواننده جا بیفتد.

ــ این که گفتید اکسپرسیون عیناً باید ترجمه بشود، بیشتر در مورد

داستان مصداق دارد. یعنی حتمی است. با توجه به این که مشکل بتوان سبک و سیاق شاعر را در ترجمهٔ شعر حفظ کرد، بویژه که عنصر اصلی آن زبان است، آیا معتقد به بازسرایی شعر بیگانه هستید؟

ــ بگذارید این جور بگوئیم و قال قضیه را بکنیم که: «شعر، در ترجمه، یک بار دیگر هم توسط مترجم بازسروده می‌شود.» ــ به همین دلیل است که ترجمهٔ شعری که توسط شاعری صورت گرفته باشد همیشه و بی‌گمان و بدون استثنا موفق‌تر است.

ــ پیش از آن که آقای گلدینگ انگلیسی در سال ۱۹۸۳ به‌خاطر مجموعهٔ آثارش جایزهٔ ادبی نوبل را دریافت کند نام شما برای دریافت این جایزه سر زبان‌ها بود. آیا از چند و چون اهداء این جایزه اطلاعی دارید؟

ــ صحبت پیش و پس در میان نبود، بلکه آقای گلدینگ و من و ظاهراً یک فیلسوف فرانسوی در آن سال به اتفاق نامزد دریافت این جایزه شده بودیم. اطلاع زیادی از چگونگی آن ندارم ولی ظاهراً نخست هر سال دانشگاه‌های معتبر کشورهای مختلف نام کاندیداهای رشته‌های مربوط به خود را برای شورای نوبل در دانشگاه اوپسالای سوئد ارسال می‌دارند که، از این عده کسانی در سر کمیسیون‌ها رد می‌شوند و در آخر کار، هیأت داوران به شور می‌پردازند و بر سر یکی از افراد باقیمانده در لیست توافق می‌کنند.

ـ این که ما در این سالهای اخیر دچار بحران نقد ادبی بوده‌ایم علتش چیست؟ گفته می‌شود سیاسی شدن جامعه و مشغلهٔ گوناگون، دیگر فرصتی برای این حرفها باقی نگذاشته. ـ و بالاخره این پرسش که: اصولاً خواننده و منتقد بر کار شما تأثیری داشته‌اند؟ و اگر جواب مثبت است، چه کسانی؟

ـ مجموعه‌ئی به عنوان نقد آگاه منتشر می‌شد که مفید بود و می‌توانست به تدریج مفیدتر هم بشود هرچند که به نقد شعر نمی‌پرداخت. این نشریه با آنکه مورد عنایت خوانندگان خود بود نمی‌دانم چه سرنوشتی پیدا کرد. در رژیم گذشته امثال چنین نشریه‌ئی وجود نداشت، و نشر آن در سال‌های اخیر نشانهٔ بیداری شاید قشر تازه‌ئی و به هرحال نشان‌دهندهٔ گرایش اهل معرفت به بحث و فحص و این‌گونه مسائل است. پس نمی‌شود گفت نقد ادبی نداشته‌ایم یا قشر کتابخوان ما این مقوله را یکدستی می‌گیرد. از فضا سیاسی شدن شدید جامعه به خلاف نظر شما می‌باید این تنور را داغ‌تر هم کرده باشد. مشغلهٔ گوناگون هم گمان نکنم بتواند نسل جوان یا میانه سال را که به شهادت تیراژهای درخشان کتاب در سال‌های ۵۷ تا ۶۱ با آن عطش شدید به مطالعه و خودآموزی روی‌آورد ناگهان از دل و دماغ انداخته باشد. مطالعه و خودآموزی چیزی شبیه بیماری استسقا است که هرچه بنوشی تشنه‌ترت می‌کند. پس علت را جای دیگری باید جست.

اما این که خواننده یا منتقد بر کار من اثری داشته است یا نه جوابش منفی است. خوانندهٔ شعر، بخصوص، در سکوت با شاعر

مواجه می‌شود. اگر او را همراز خود یافت شعرش را می‌پذیرد وگرنه می‌گذاردش کنار.

در مقولهٔ شعر، نظریات و برداشت‌های دوست نازنین من پاشائی براستی سخت کارساز است. او در آناتومی شعر استاد بی‌نظیری است و در عینی‌کردن معماری یک شعر کارهای جادوگرانه می‌کند. مکاشفات او در شعر ممکن است سبب شود که در خودِ شاعر، عملکرد غیرارادی و ذهنیِ آفرینندگی، به نحوی صورتِ امری ارادی و غیرذهنی را پیدا کند اما در هرحال ارائهٔ این مکاشفات برای خوانندگان شعر فوق‌العاده ثمربخش است: او را به جنبه‌های نهانی شعر و رابطه‌های مخفی میان عناصر سازندهٔ آن و بخصوص به کشف معماری درونی و بیرونیش یاری می‌دهد و بدو می‌آموزد که اصولاً چه‌گونه باید با شعر مواجه شود و حتا آن را چه‌گونه باید بخواند. در واقع شعر را پرده به پرده و لایه به لایه پیش چشم او عریان می‌کند و جوهر آن را عینیت می‌دهد و برابر چشم‌هایش می‌گذارد. گمان کنم باید کارش را جدی‌تر بگیرد.

ــ ادبیات ما بعد از تغییر رژیم کجا می‌رود؟ این یک سوآل کلی است. نظرم به نحوهٔ برخورد ادبیات با فضای سیاسی ایجاد شده است که بناچار به دنبال خود یک سلسله ارزش‌های تازه پدید آورده که این ارزشها بی‌شک ادبیات ما را هم متحول می‌کند و شاید هم کرده است. اگر شما این ارزش‌ها را دریافته‌اید لطفاً ویژگیهایش را روشن کنید.

ــ مقدمتاً باید بگویم هفت هشت سال پیش یک‌جائی، شاید در

پاسخ یکی از خوانندگان کتاب جمعه، به این سوآل جواب گفته‌ام:

در رژیم گذشته شاعران ما خودبه‌خود آثارشان را به زبانی می‌آفریدند که خواننده درمی‌یافت و سانسور نه. به این ترتیب می‌توانیم بگوئیم که فی‌الواقع این آثار به نحوی با همکاری سانسور به‌وجود می‌آمد. وقتی کوچه پر از چالهٔ آب باشد چاله‌ها عملاً در طرز راه رفتن آدم دخالت می‌کنند. فی‌المثل یکی از اشعار من که تا به آخر توانست چاپ به چاپ از ساتور سانسور بگریزد شعری است به نام شبانه (مجموعهٔ مرثیه‌های خاک، ص ۲۸) که در آن، ماهیت حاکمیت ظلمات تقریباً به صراحت بازگو شده است بی‌این‌که متر سانسورچی‌های رژیم بتواند قد و بالای آن را اندازه بگیرد.

اگر پس از تبدیل رژیم سانسور مذموم شمرده می‌شد و از میان می‌رفت طبعاً لزوم استفاده از چنین زبانی هم منتفی می‌شد تا شعر و ادبیات بتواند در فضائی آزاد دست و پائی تکان بدهد و پس از چندی ارزش‌های تازه‌ئی را بیابد و متحول شود.

ــ چرا پس از چندی؟

ــ چون قطعاً باید پارامتر زبان و بخصوص عادت هم در این معادله منظور بشود. محال است بشود شاعری پیدا کرد که قادر باشد زبان و بیانی را که بیست‌وپنج سال تمام در آن ورز یافته یکشبه به کناری بیندازد و دیدگاه و زبان و شگردی تازه به جای آن به کار برد. این امر زمان می‌خواهد. در آن یکسالهٔ ۵۸ هم که بیشتر شاعران ما تقریباً از گفتن و نوشتن بازماندند یا آثاری بی‌رنگ و بو عرضه کردند مشکل

اصلیِ کار، همین سرگردانی بود. فکر می‌کردند حالا که دیگر به آن شبکلاه غیبیِ حضرت سلیمان نیازی نیست باید برای خود در صدد تهیهٔ کلاه دیگری باشند. اولین عرقچینی را که دم دست‌شان آمد برداشتند گذاشتند سرشان و فراموش کردند دست‌کم تو آینه نگاهی به ریخت و روز خودشان بیندازند. شعر، فضاحت شد و علی‌الخصوص «شاعر ـ مبلغانِ» حزب توده یکباره به صورت کاکا لوطی انتری‌های سرقبر آقا درآمدند.

اما آن به قول شما «ارزش‌های تازه»ئی که در جامعه پدید آمد بسیار قابل تأمل است: شاعران و نویسندگان ناگهان چشم واکردند و دیدند آنچه دینامیک شده اولین شترش را درِ خانهٔ آنها خوابانده، و تا خواستند دست از پا بجنبانند دیدند کار از کار گذشته و به سلامتی یکسره از جامعه طرد شده‌اند، یعنی جنبهٔ ویرانگر انقلاب که پیشاپیش جنبهٔ سازندهٔ آن حرکت می‌کند، بی هیچ تعارفی خیلی‌شان را مهر «باطل شد» زده داده است دَم جارو. امّا من به مفید بودن این اقدام خوشبینم. در ۲۷ اردیبهشت ۵۹ به یک نظرخواهیِ تلفنی در موضوع «آیندهٔ هنر مملکت» چنین پاسخی دادم:

«نگرانش نیستم، به هیچ وجه نگرانش نیستم، چون که ـ دست‌کم در روزگار ما ـ آثار والای هنری را تنها هنرمندان معترض به وجود آورده‌اند نه هنرمندان حرفه‌ئی؛ و الان عملاً دارند میدان اعتراض را وسعت می‌دهند.

رژیم گذشته هنر را می‌خواست، دست‌کم به مثابه زینت‌المجالس. یعنی برای این که در آن دکان تزویر و ریا جنسش جور باشد هنر را هم لازم داشت، و چون آن را لازم داشت لاجرم مشتی شبه هنرمند دور و

بر آن دستگاه روئیدند که از روی بی‌عار و دردی به عنوان آثارالباقیهٔ فرهنگ عصر درخشان پهلوی یک مشت شبه هنر مرتکب می‌شدند. امّا خوشبختانه برای کارگردانان جنبهٔ ویرانگر انقلاب اصلاً چیزی به نام هنر مطرح نبود. می‌بینید که حتا میان اشخاصی مثل کرم رضائی هنرپیشه و شجریان خوانندهٔ موسیقی سنتی و فلان‌لودهٔ بی‌سروپای فلان کاباره تفاوتی نمی‌گذارد و این هرسه را از طریق آگهی واحدی در روزنامه‌ها با هم به دادگاه انقلابی احضار می‌کند. و چون مقوله‌ئی به نام هنر برایش مطرح نیست طبعاً علیقی هم به آخور بی‌سروپاهای شبه هنرمند نمی‌ریزد که بار دیگر آن بازی‌های گذشته را تکرار کنند و ابتذال و بی‌مایگی به جای هنر اصیل بنشیند. این است که «بعثت فرهنگی» نخستین جنبهٔ انقلاب که ناگزیر کارش ویران کردن کل سامانهٔ پیشین است و لاجرم خشک و تر را در یک کوره می‌سوزد ــ هر لباسی هم که به قامت سیستم آموزشی بناچار موقتِ کشور بپوشاند لااقل در قلمرو هنرهای تجسمی و ادبیات و شعر و موسیقی پخش نخواهد گرفت و باد به قفس خواهد کرد.

ما بالهٔ ملی نداشته‌ایم، پس از این بابت لطمه‌ئی نخواهیم دید. موسیقی یکچند ناگزیر می‌شود به زیرزمین پناه برد، که به اعتقاد من این امر بسی به حالش مفید خواهد افتاد زیرا از شر مطرب جماعت نجات پیدا خواهد کرد و این خودش یک پا توفیق اجباری است. اما ادبیات و شعر یکی از پربارترین دوره‌هایش را آغاز خواهد کرد: رسالت و مأموریتش را تا مغز استخوان احساس می‌کند و در ضمن تصفیه می‌شود. این رگ‌زنی به حال کل هنر مفید است. شفا است. خدا پدرشان را بیامرزد. این وجین تاریخی سبب می‌شود هنرهای

اصیل تمام قد ببالند، اصالت‌ها به میدان بیاید و بی‌حضورِ مزاحمِ گدایان نام و نان دورهٔ درخشانی در تاریخ هنر ما آغاز بشود. دوره‌ئی که دیگر هنر وسیلهٔ کسب مفتخواران نیست، بل هوائی است که جامعه با تمام نیازش استنشاق می‌کند، و عَرضه‌ئی زیرزمینی خواهد بود در برابر تقاضای مشتاقان.

حرفم را خلاصه کنم: در این قصد فرهنگی نگران همه‌چیز می‌توان بود جز هنر!

ـ هنگامی که تغییر و تحول مهمی در جامعه اتفاق می‌افتد یا در شرف اتفاق‌افتادن است برای همهٔ افراد و بخصوص آنهائی که نقش جدی‌تر و حساس‌تری در آن جامعه دارند، این وظیفه مطرح می‌شود که به درک وسیع‌تر و عمیق‌تری از مضمون و محتوای فعالیتهای خود برسند. سوآلم این است که آیا ضرورت ایجاد یک خط مشخص در ادبیات احساس نمی‌شود؟ ـ توضیح بیشتری می‌دهم. ببینید، ما امروز با ادبیات امریکای لاتین روبه‌روئیم. وقتی نگاه می‌کنیم می‌بینیم که انگار همه از دنیائی آمده‌اند که به نوعی جن‌زده اما کاملاً عینی است. از مقوله‌های مختلف حرف می‌زنند اما غنای زبانی مشترکی دارند که طعم متعارف اروپا و دیگر کشورها را ندارد. اما در کشور ما هنوز چنین اتفاقی نیفتاده است. کار ما حداکثر شبیه آثار اروپائی‌ها و امریکائی‌ها است در حالی که آسیا و امریکای لاتین به مثابه کشورهای جهان سومی باید بیش از اینها وجوه مشترک داشته باشند. علتش چیست که امریکای لاتین بیخ گوش ممالک متحد امریکا ادبیاتی دیگرگونه تولید می‌کند ولی ما هنوز که هنوز است می‌کوشیم همینگوی‌وار بنویسیم نه

مارکزوار. واقعاً علتش چیست؟ زبان متفاوت؟ جغرافیای سیاسی متفاوت؟ آب و هوای متفاوت؟

ـ کشورهای امریکای لاتین، بجز برزیل که زبانش پرتغالی است، مشترکاً به اسپانیائی می‌گویند و می‌نویسند. (از زبان‌های بومی دیگر، مثل کچوا و آیمارا می‌گذریم) پس کاملاً طبیعی است که تولیدات ادبی و شعری‌شان به صورت جریانی حاد در یکدیگر اثر خلاقه بگذارد. برای یک شیلیائی یا کوبائی مواجهه با آثار مارکز به‌قدر ما حیرت‌انگیز نیست، چرا که مارکز ادامه یا قلهٔ یک سربالائی طولانی است که از فراسوهای قرون آغاز شده است. ولی ما ناگهان با آثار مارکز «تصادف می‌کنیم» و طبعاً به شگفت می‌آئیم؛ چنان که انگار یکهو زیر چشم‌های ناباورمان غولی عجیب از اعماق ظلمت بیرون جهیده است. بی‌گمان این شگفت‌زدگی ناشی از آن است که غول را ابتدا به ساکن و به‌طور نامنتظر کشف کرده‌ایم و از محیط زندگی و تولد و شرایط نشو و نمایش یکسره بی‌خبریم. اما حقیقت این است که دینوسور هم از نطفه‌ئی به‌وجود می‌آید و ابعاد عظیمش در شرایط مساعد خودش برمی‌بالد. ما از ادبیات معاصر دنیای لاتین چیز زیادی ندیده‌ایم و از سوابق آن آگاهی چندانی نداریم. شعر اکتاویو پاز برای‌مان غریبی می‌کند، چون که شعر روبن‌داریو و نیکلاس گوی‌ین‌ها را نخوانده‌ایم. البته بسیار محتمل است که اکتاویو پاز به نسبت اسلافش ناگهان جهشی عظیم کرده باشد، چنان که مثلاً نیما در قیاس با بهار؛ اما فراموش نباید کرد که به هرحال جهش فقط در طریق تکامل صورت می‌بندد. هیچ خیزابی سرخود و از نقطهٔ صفر آغاز نمی‌شود.

اول نسیمکی برمی‌خیزد و موجکی بر دریا به حرکت درمی‌آید، و هر موج موج بلندتری را به حرکت درمی‌آورد. جوشش امواج است که در نهایت به برخاستن خیزاب‌ها می‌انجامد و در آن هنگام است که پرواز کوهواره‌های آب ناگزیر می‌شود. پروازی پس از پرواز دیگر. این ادبیات از فرهنگی بسیار عمیق نشأت گرفته است که ریشه‌هایش در دوردست تاریخ از اسطوره‌های پیچیده و بسیار زیبای اقوام مایا و تولتک و آزتک سیراب می‌شود. طبیعی است اگر این فرهنگ طعم و رنگی دیگر داشته باشد سوای فرهنگ اروپا و امریکا، سوای فرهنگ ایران یا چین یا ژاپن. چه‌طور متوقعید آسیا و امریکای لاتین، آن هم «به عنوان کشورهای جهان سوم»، وجوه مشترک ادبی یا فرهنگی داشته باشند؟ «جهان سوم» یک ترم اقتصادی سیاسیِ موقت است؛ فرهنگ و هنر هند و مصر و گواته‌مالا را چه‌گونه می‌توان زیر شولای «جهان سوم» یک‌کاسه کرد؟ هرکدام از این فرهنگ‌ها صندوق دربستهٔ بی‌کلیدی است که به هیچ وردی باز نمی‌شود و به هر اندازه که میان‌شان تعاطی و بده بستان صورت بگیرد محال است آب و دانه‌شان حلیم واحدی بسازد. برای مثال موسیقی بومی همین منطقهٔ خودمان را در نظر بگیریم که یک مشت دستگاه‌های جداجدای کاملاً بسته است. می‌توان در چند ساعت همهٔ آن‌ها را نواخت و به پایان برد. ماهوری هم که شما بنوازید از اول تا آخر همان ماهوری است که من می‌نوازم یا در سال ۱۳۲۴ مرحوم شهنازی نواخته با تار، یا ده سال بعد از آن صبای خدابیامرز نواخته با ویولن. همه یکی است: پیش‌درآمدی و قول و غزلی و چهارمضرابی و تصنیفی و رنگی؛ جز این که آقای عبادی خوش‌تر می‌زند و به تکنیک نوازندگی روان‌تری

دست پیدا کرده یا آقای **شجریان** دل‌انگیزتر و جمع و جورتر از دیگران می‌خواند. اما خواندن او فقط برای شما و من دل‌انگیز است؛ اگر همین کنسرت‌های موفقش را در **پاراگوئه** یا ژاپن اجرا کند بعید می‌دانم با سر و دست شکسته برنگردد. این موسیقی از محالات است که بتواند زیر تأثیر موسیقی هندی یا چینی قرار بگیرد یا بتواند مثل موسیقی اروپا به خلق آثاری با آن همه وجوه گونه‌گون توفیق یابد. آثار آقای **امیروف** آذربایجانی را بینداز جلو بچه‌ها؛ که شور، همان در زمزمهٔ سه‌تار خوش‌تر. امکان ندارد بتوان مثلاً در دستگاه شور سنفنی یا اپرائی تصنیف کرد. همچنان که محال است موسیقیدان آلمانی به نحوی تحت تأثیر موسیقی ما قرار گیرد. صندوقچهٔ در بستهٔ بی‌کلیدی که گفتم این است. موسیقی ما همهٔ حرف‌هایش را گفته و در ردیف‌های خود به سنگواره مبدل شده است.

گذشته از اینها اصولاً هر محیطی هر ادبیاتی را نمی‌پذیرد. تو بیا **بتدر چمخاله** را بگذار جای **ماکوندوی صد سال تنهائی**، **بی‌بی عمه‌جان** را بگذار جای **رمدیوس خوشگله**، سرهنگ **سهراب‌خان** را جای سرهنگ **آئوره لیانو**، مشتی‌کاس آقای دعانویس را جای **ملکوئیادس کولی**، و ببین چه آش شله‌قلمکاری از آب درمی‌آید. در آن محیط صد سال تنهائی جا می‌افتد در این محیط عزاداران بیل، که گفتم: از این لحاظ و بخصوص در این اثر، ساعدی پیشقدم مارکز است.

و اما از «ضرورت ایجاد یک خط مشخص در ادبیات» پرسیدید. بدون این که بپرسم منظورتان از این خط مشخص چیست عرض می‌کنم که ادبیات را کارگرانِ ادبی متفرد تولید می‌کنند. یعنی هرگز نمی‌توان یک «خط مشخص» برای ادبیات «ایجاد» کرد. این کار به

صادرکردن بخشنامهٔ حزبی می‌ماند و تنها از کسانی نظیر استالین و ژدانوف ساخته است. ضرورت اجتماعی چیزی است مثل ناگزیر بودن تولد کودکی که مادرش پا به نه‌ماهگی گذاشته. هر چیزی که به نقطهٔ ضرورت رسید تولدش امری حتمی است. به دخالت دیگران نیازی نیست. دخالت دیگران نه تسریعش می‌کند نه مانع پیدایشش می‌شود.

ـ من ابتدا برمی‌گردم به قسمت ابتدائی و میانی پاسخی که دادید... نمی‌دانم شما فرصت آشنائی با آثار آقای سلمان رشدی هندی‌الاصل ساکن انگلیس را پیدا کرده‌اید یا خیر. از این نویسنده تاکنون دو رمان به نامهای *بچه‌های نیمه‌شب* و *شرم* در ایران چاپ شده است.[1] رمان *بچه‌های نیمه‌شب* تاکنون به بیش از سی زبان ترجمه شده و جوایزی هم گرفته است. برخی منتقدان سبک سلمان رشدی را متأثر از شیوهٔ کار مارکز می‌دانند. شیوه‌ای که واقعیت را همراه با تمثیل و استعاره به بیانی شاعرانه می‌کشد و دگرگونی‌های بزرگ اجتماعی و تاریخی را آمیخته با افسانه و طنز و خیال‌پردازی آزادانه و بعضاً غیرمنطقی توصیف می‌کند.

---

۱. *بچه‌های نیمه‌شب*، سلمان رشدی، ترجمهٔ مهدی سحابی، نشر تندر، تهران، ۱۳۶۳ و *شرم*، سلمان رشدی، ترجمهٔ مهدی سحابی، نشر تندر، تهران، ۱۳۶۴.

لازم به ذکر می‌داند که این گفت‌وگو در اواخر سال ۱۳۶۵ انجام شده است و این بخش که من از سلمان‌رشدی ذکری به میان می‌آورم و جناب شاملو اظهار بی‌اطلاعی می‌کنند ــ در شمارهٔ ۱۵ مجلهٔ آدینه و در مرداد ۱۳۶۶ چاپ شده است و آن زمان این نویسندهٔ هندی‌الاصل برای جامعهٔ کتابخوان ایرانی چهرهٔ دیگری داشت ــ محمّد محمّدعلی.

ببینید واقعیتی که سلمان‌رشدی در بچه‌های نیمه‌شب بیان می‌کند بسیار روشن‌تر و لمس‌شدنی‌تر از آنی است که ما از ورای شاخ و برگ تخیل مارکز می‌بینیم یا حدس می‌زنیم. به نظر من علتش این است که هند به ما نزدیکتر است تا امریکای لاتین. مثلاً وقتی سلمان‌رشدی از عیادت یک پزشک جوان از یک دخترک جوان که احیاناً دختر یک مهاراجه است حرف می‌زند، مسئلهٔ حجاب دخترک، آن پشت پرده رفتن و آن از سوراخ پارچه معاینه‌کردن بدن دختر برای همهٔ ما آشناست. تقسیم‌بندی آسیایی و امریکای لاتینی و اروپایی بر این اساس عنوان شد. مسئلهٔ بعد، موجها و جریانهای ادبی است که در نزد ملتها جابجا می‌شود. آقای سلمان‌رشدی توانست با غنای زبانش مادهٔ خام افسانه و اسطوره و حوادث روز هند را با نوع مارکز درهم آمیزد و زبان جدیدی برای رمان‌نویسی هند بیافریند که بیشتر هندی است تا امریکای لاتینی. پیدا کردن وجه مشترک در زبان، که من اشاره کردم، از این مقوله است.

ـ البته پاره‌ئی چیزها هست که برای اهل منطقه آشناتر است. اما سخن بر سر به قول خودتان موج‌ها و جریان‌ها است. جریان ادبیات جدید مارکز یا مثلاً آقای سلمان‌رشدی (که من هنوز کارهایش را نرسیده‌ام بخوانم) البته دیر به منطقهٔ ما رسید و شاید ظاهراً بشود گفت که هنوز تأثیر خاص خودش را نگذاشته یا به جریانی که ساعدی با عزاداران بیل آغاز کرد شدت نبخشیده. اما این قضاوت درست نیست. مثل قضاوت کسانی است که می‌گویند «چرا شاعران خاموشند؟» به سبب جریانات موجود اجتماعی «آثاری» عرضه

نمی‌شود و حکمی که صادر می‌کنیم درواقع یک «حکم غیابی» است. من خود آثار چاپ نشده‌ئی از نویسندگان خودمان را خوانده‌ام که به جرأت تمام می‌توانم بگویم وقتی منتشر شود ادبیات غرب را منفجر خواهد کرد.

ـ خوب حالا به قسمت پایانی همان پاسخ قبلی برمی‌گردیم. شما اشاره کردید به ادبیات دورهٔ استالین و نقش ژداتوف. گفتید: «... ادبیات را کارگران ادبی منفرد تولید می‌کنند... و هر چیزی که به نقطهٔ ضرورت رسید تولدش امری حتمی است. به دخالت دیگران نیازی نیست. دخالت دیگران نه سریعش می‌کند نه مانع پیدایشش می‌شود.»

سوآل این است: با توجه به فرایند ادبیات شوروی و دورهٔ رکود آن در دهه‌های بعد از استالین «دخالت دیگران» را چگونه می‌بینید؟ همچنین در مورد سوآل یک متوجه نشدم اشاره‌تان به خشکاندن خلاقیت هنری آقای ساعدی در رژیم شاه از چه مقوله‌ای بوده است.

ـ من می‌گویم خلق اثر یک موضوع است، عرضهٔ آن یک موضوع دیگر. دخالت دیگران مانع خلق اثر نمی‌شود. مرشد و مارگریتای آقای بولگاکف که اولین بار با حذف ۲۵ صفحه از متن آن به سال ۱۹۶۵ منتشر شد، ۲۵ سال قبل از آن نوشته شده بود. دخالت آقای استالین این‌قدر بود که جلو نشرش دیوار بکشد نه جلو آفرینشش. فکر می‌کنید در یک دورهٔ لاکتاب جامعه هیچ‌کس کتاب نمی‌نویسد؟

در مورد ساعدی باید بگویم آنچه از او زندان شاه را ترک گفت جنازهٔ نیم‌جانی بیشتر نبود. آن مرد با آن خلاقیت جوشانش پس از

شکنجه‌های جسمی و بیشتر روحی زندان اوین دیگر مطلقاً زندگی نکرد. آهسته آهسته در خود تپید و تپید تا مرد. ما در لندن باهم زندگی می‌کردیم و من و همسرم شهود عینی این مرگ دردناک بودیم. البته اسم این کار را نمی‌توانیم بگذاریم «دخالتِ ساواک در موضوعِ خلاقیت ساعدی». ساعدی برای ادامهٔ کارش نیاز به روحیاتِ خود داشت و این روحیات را از او گرفتند. درختی دارد می‌بالد و شما می‌آئید و آن را اره می‌کنید. شما با این کار در نیروی بالندگی او دست نبرده‌اید بلکه خیلی ساده «او را کشته‌اید». اگر این قتلِ عمد انجام نمی‌شد هیچ چیز نمی‌توانست جلو بالیدن آن را بگیرد. وقتی نابود شد البته دیگر نمی‌بالد، و رژیم، ساعدی را خیلی ساده «نابود کرد». من شاهد کوشش‌های او بودم. مسائل را درک می‌کرد و می‌کوشید عکس‌العمل نشان بدهد، اما دیگر نمی‌توانست. او را اره کرده بودند.

ـ آیا شما شعر و ادبیات امروز خودمان را با شعر و ادبیات دیگر نقاط جهان همسطح می‌دانید؟ اگر جواب مثبت است لطفاً بفرمائید صرف‌نظر از بعد مکانی، یعنی مسافت زیاد یا «رسانه‌های جهانی»، چه چیز باعث شده است شعر و ادبیات ما، مثلاً در مقایسه با امریکای لاتین، در سراسر دنیا غریب و ناشناخته باقی مانده باشد؟ آیا زبان را عامل اصلی تصور نمی‌کنید؟ چاره چیست؟ مثلاً آیا می‌شود با ترجمهٔ آثار توسط شاعران و مترجمان خوبی مثل خود شما این مهم را حل کرد؟ یعنی می‌شود به طریقی به قلب جهان زد و احیاناً کنار نرودا، آلن گینزبرگ، دنیس لورتا یا آن سکستن قرار گرفت؟

ــ ما می‌توانیم شعر و ادبیات‌مان را گردن افراخته‌تر از آن که تصور می‌کنید به میدان ببریم. این را از زبان کسی می‌شنوید که دست‌کم در دو فستیوال خاورمیانه‌ئی و جهانی شعر حضور فعال داشته است. اگر آثار ما در سطح جهان عرضه نشده علتش را مطلقاً در «نامرغوبی جنس» نباید جست. شاید ادبیات‌مان به قدر کافی دلسوزانه به دنیا عرضه نشده باشد، اما لنگیِ نفوذِ شعرمان معلول عامل دیگری است. شعر ما ذاتاً چنان است که در بافت زبان عرضه می‌شود. نزد ما کمتر شعر موفقی می‌توان یافت که فقط بر سطح زبان لغزیده آن را کاملاً به خدمت خود نگرفته باشد. چنین اشعاری معمولاً به ندرت ممکن است در جامهٔ زبان‌های دیگر جا افتد، و فقط به طرزی گزارشگونه به زبان دیگران انتقال می‌یابد. در واقع حال مسابقهٔ فوتبالی را پیدا می‌کند که از رادیو گزارش شود یا فیلمی که کسی برای دیگری تعریف کند. گاهی شعر از دخالت شاعر در دستور زبان فعلیت می‌یابد:

ما بی‌چرا زندگانیم
آنان به چرا مرگ خود آگاهانند.

حالا اگر مثلاً زبان آلمانی یا انگلیسی به چنین حالتی راه ندهد و بافت زبانی این سطور در ترجمه از میان برود حاصل کار چه خواهد شد؟ ــ:

ما بی‌دلیل زنده‌ایم
آنها می‌دانند چرا می‌میرند!

در باب اشکالات ترجمهٔ شعر ما به زبان‌های دیگر در پیشگفتاری بر کتاب هایکو تکاتی را عنوان کرده‌ام و مکرر نمی‌کنم. البته مترجمان اگر خودشان شاعر هم باشند می‌توانند مشکل را حل کنند، منتها فقط تا حدودی و فقط در مورد پاره‌ئی شعرها. اما راستی راستی فایدهٔ این کار چیست؟ خودنمائی که نمی‌خواهیم بکنیم؛ حالاگیرم همسایه هم دانست که گلدان روی میز من یا شما چه‌قدر زیبا است!

ــ من تصور می‌کنم هیچ شاعر و هنرمندی دوست ندارد مخاطبانش محدود باشند. و این خودنمایی نیست. شما گفتید در دو فستیوال خاورمیانه‌ای و جهانی حضور فعال داشته‌اید. این باعث مباهات است. آیا فکر نمی‌کنید یکی از دستاوردهای شرکت شما در چنین فستیوالهایی نشان دادن زیبایی همان گلدان بوده است؟ ــ دیگر این که چگونه ممکن است آگاهی همسایه از زیبایی گلدان زیبای شما بی‌تأثیر باشد؟ ما در طول تاریخ با چنین تأثیرهایی در زمینه‌های متفاوت روبه‌رو شده‌ایم.

ــ زیاد سخت نگیرید. ما غم شعر و ادبیات خودمان را داریم. در واقع غم خانهٔ خودمان را. البته مشاهدهٔ گلدان زیبای همسایه چیزهائی به ما خواهد آموخت، و میز ما را زیباتر خواهد کرد؛ اما این‌که همسایه نتواند زیبائی گلدان ما را ببیند باید مشکل او باشد نه مشکل ما. در آن فستیوال‌های دوگانه هم من برای نشان دادن زیبائی گلدان‌مان تلاشی نکردم، بلکه فقط گلدان را گذاشتم وسط، و جماعت از رو رفتند. کسانی چون البیاتی (عراقی) و آدونیس (لبنانی)

و یک شاعر سرشناس روسی آنجا بودند. آدونیس (در پرینستون) و سال بعد آن شاعر روس (در تکزاس) صاف و پوست‌کنده گفتند بعد از شاملو شعر نمی‌خوانیم و به ارائهٔ ترجمهٔ شعر خود بسنده کردند. من فقط پریا را به فارسی خوانده بودم که قبلاً موضوع آن را دکتر کریمی حکاک برای حاضران در چند سطر «تعریف کرده بود» و گفته بود ترجمهٔ شعر را نمی‌دهیم و خودتان می‌توانید آن را در آهنگ شعر پیگیری کنید. به ما چه که ترجمهٔ آثارمان چه تأثیری در کار آنها خواهد گذاشت؟ مگر ما برای این هدف کار می‌کنیم؟

ــ از ترجمهٔ شعرهای خودتان چه خبر؟

ــ شعرهای من، تا آنجا که اطلاع دارم، به‌طور پراکنده به اسپانیائی، روسی، ارمنی، انگلیسی، فرانسوی، آلمانی، هلندی، رومانیائی، فنلاندی، سوئدی و ترکی ترجمه شده. ابراهیم در آتش در ژاپن به چاپ رسیده. ده سال پیش منتخبی به زبان صربی (زاگربی) چاپ شد. پارسال قرار بود مجموعه‌ئی از پنجاه شعر منتخب در امریکا درآید اما چون به مترجم که مقدمهٔ مفصلی بر آن نوشته است نکاتی را یادآوری کردم چاپش به تعویق افتاد. ضمناً پروفسور لیوناردو آلیشان این شعرها را در یک درس پنج واحدی در دانشگاه سالت‌لیک سیتی تدریس می‌کند. امسال وابستهٔ فرهنگی آلمان پیش من آمد برای اجازهٔ انتشار مجموعهٔ منتخبی از من به آلمانی. قصدشان این است که به کمک یک مترجم ایرانی و یک شاعر آلمانی به سرمایهٔ دولت آلمان برگردان پدر مادرداری از این اشعار چاپ کنند. دولت آلمان، هم

مخارج ترجمه را می‌پردازد هم پس از چاپ کتاب که توسط ناشر عمده‌ئی صورت می‌گیرد سه هزار نسخهٔ آن را برای کتابخانه‌های عمومی خود خریداری می‌کند. باید خوابنما شده باشند.

ـ نه، چرا باید خوابنما شده باشند. این یک شکسته‌نفسی شرقی است که ما دچارش هستیم. آنها باید جلوتر از اینها از شعر شاعر ملی ما باخبر می‌شدند.

ـ به هرحال، ما که نمی‌توانیم گوش آنها را بکشیم که چرا زودتر نجنبیده‌اند.

ـ نوشته‌اید زبان صربی... اگر امکان دارد، ضمن توضیح بیشتر، از چگونگی تدریس شعرهاتان در دانشگاه سالت‌لیک‌سیتی هم بگویید. جالب است. این پنج واحد درس به خاطر زبان فارسی است یا شناخت شعر شما؟

ـ صربستان بخشی از یوگسلاوی است. تدریس آن اشعار هم در جهت شناخت شعر معاصر صورت می‌گیرد و شاید در زمینهٔ ادبیات تطبیقی. اطلاع زیادتری ندارم.

ـ اثر هنری تحت تأثیر شرایط و اوضاع و احوال زمانهٔ خود آفریده می‌شود و حرف و پیامی متناسب با انگیزه‌های خود با خود می‌آورد. سؤال این است: اگر هنرمند به قصد بیان پیامی اثری خلق کند آیا باز

هم می‌توان او را هنرمند دانست؟ اصولاً تعریف شما از تعهد در هنر چیست؟

ــ کافکا حرف جالبی دارد: «چیزی را که باید از باطنت سرچشمه بگیرد نمی‌توانی از خارج به دست بیاوری.»

هنرمند هرگز به قصد بیانِ پیامِ خاصی دست به خلق اثری نمی‌زند. این پیام باید از اعماق جانِ او بجوشد. تعهد اگر در ذات هنرمند بود در هر اثری که از او بتراود چهره خواهد کرد. گل اگر بوئی داشت نمی‌تواند پنهانش کند، همچون شیشه‌ئی که رنگ در خمیرهٔ آن است. اگر سبز باشد جهان را از پشت آن جز در ترکیبات گوناگونی از رنگ سبز نمی‌بینیم. اشکال کار نویسندگان یا نقاشان یا شاعرانی که می‌کوشند به تناسب شرایط و اوضاع و احوال چیزی بیافرینند و توفیق یارشان نمی‌شود در همین است. خودجوش نیستند و کالا را باب بازار تولید می‌کنند. تعهد اجتماعی هنرمند اگر در خونش نباشد اثر هنری او فقط به‌طور اتفاقی ممکن است چیزی صمیمی و غیرتصنعی از آب درآید. شعرواره‌های سال‌های اخیر آقای سیاوش کسرائی را دیده بودید؟ باور می‌کردید که خودش هم به آن یاوه‌ها اعتقادی داشته باشد؟ زیر چشم عالم و آدم دروغ می‌گفت.

ــ بار قبل که شما را دیدم جلد ششم کتاب کوچه را آماده کرده بودید. حالا می‌پرسم به کجای کار رسیده‌اید؟ احتمال می‌دهید تدوین این مجموعهٔ عظیم فرهنگ توده تا چند سال دیگر طول بکشد؟

ـ اینش را نمی‌دانم، اما به هرحال به سال ۵۷، وقتی که نخستین بخش حرف «آ»ی کتاب کوچه درآمد نزدیک به چهل سالی از شروع کار آن و کم‌وبیش هفت سالی از آن لحظه که انبوه یادداشت‌ها و برگه‌ها مرا به فکر تدوین آن انداخت گذشته بود. منظورم این است که برای انتشار آن عجله‌ئی ندارم و زمانی بالاخره کارش به سرانجام می‌رسد. بی‌گمان هنگام چاپ مجلدات حرف «ی» من کفن هفتم را هم پوسانده‌ام و حاصل این به تمام معنی «دود چراغ خوردن» را به چشم نخواهم دید. اما مطلقاً نگرانش نیستم. برگه‌ها و یادداشت‌ها و ارجاعات تا آخرین حرف الفبا تنظیم شده است و مجلداتی که چاپ شده یا آمادهٔ چاپ است هم به اندازه‌ئی هست که بتواند برای کسانی که آن را پی خواهند گرفت الگو قرار بگیرد. من به قدر کافی پیر شده‌ام و در سه چهار سال اخیر همسرم آن‌قدر در این امر با من همکاری داشته است که از مجلدات حرف «ب» به بعد باید کتاب کوچه وجداناً محصول فعالیت مشترک من و او شمرده شود و نام او نیز بر جلد کتاب بیاید. حق او است.

ـ شنیده‌ام کتاب کوچه قرار است در آلمان منتشر شود. شما از کم و کیف قضیه اطلاع دارید؟

ـ فقط مجلدات منتشر شده‌اش را تکثیر کرده‌اند. بی اطلاع من.

ـ گویا آقای بهاءالدین خرمشاهی در یکی از مجله‌ها حرف و سخنی دربارهٔ حافظ شما زده است. من ندیدم. می‌خواهید دربارهٔ آن صحبت

کنید؟

ـ آن حضرت چیزی نوشته و هزار جا چاپش کرده. وقتی یادداشت‌ها و حواشی درآید خودبه‌خود جواب حرف‌هایش را خواهد شنید. قرار نیست فرصت‌های غنیمتِ آخرِ عمرِ آدم صرف این بشود که به هر صدائی جواب بدهد.

ـ شما که بیشتر از چهار دهه روی انبوهی از مواد فرهنگی توده در زمینه‌های مختلف کار کرده‌اید در مصاحبهٔ اخیرتان که به صورت دفتری چاپ شده[1] در باب ترانه‌های عامیانه گفته‌اید: «من با جرأت می‌گویم که شعر واقعی را در این ترانه‌ها باید جست؛ در این ساده‌ترین شعرها که صداقت و درک طبیعی شاعرانه در پاره‌ئی‌شان به ژرفای دریا است.»

سوآلم این است که در این صورت آیا نمی‌توان شعر را به مثابه یک ضرورت از همین دروازه به میان توده‌های مردم برد؟

ـ نمی‌گویم نه. من سال‌ها پیش در این زبان تجربیاتی کرده‌ام که دست‌کم یکی از آنها، پریا توفیقی سخت چشمگیر به دست آورد و خود به صورت یکی از برساخته‌های مردم درآمد. البته محدود شدن در آن دایره نه ممکن بود نه درست. آن دایره بسیار تنگ و محدود است. اما شاید بتوانم بگویم که از ترانه‌های توده بسیار چیز آموخته‌ام

1. هنر و ادبیات امروز، گفت‌وشنودی با رضا براهنی و احمد شاملو، بکوشش ناصر حریری، کتاب‌سرای بابل، ۱۳۶۵.

که بزرگترینش همان آزادانه رها کردن خود در صداقت و درکِ طبیعیِ شاعرانه است. توده زبان و شعر خاص خودش را دارد؛ و آنچه من در آن مصاحبه گفته‌ام باید در قیاس با شاعرانِ متساوی‌الاضلاع انجمنی سنجیده شود. نکتهٔ دیگر این که واقعاً «شعر» را شاعر نمی‌سراید تا اختیار استفادهٔ از این یا آن شیوه با او باشد؛ حقیقت این است که شعر، آواز جان شاعر است: همچون وسوسه‌ئی، خارخارکنان پاپیچ شاعر می‌شود و او را به نوشتن وامی‌دارد، با تصاویر و آهنگ و ریتم و کلماتی که پنداری پیشاپیش درهم تنیده شده. البته به قول خلبان‌ها «سقفِ پرواز»ها متفاوت است، و درست به همین دلیل است که من مدام به شاعران جوان توصیه می‌کنم که هر دایرهٔ محدودی را بشکنند.

ـ دیگر چه توصیه‌ای می‌کنید؟

ـ متشکرم که پرسیدید. چندی پیش در خانهٔ استاد محمدعلی مددی ـ هنرمند نقاش و پیکرساز ـ شاعر جوانی دفتری از شعرهایش را برای قضاوت به من سپرد. بر آخرین شعر این دفتر یادداشتی نوشته‌ام که حامل مجموعهٔ توصیه‌های من است و سطوری از همان را در جواب شما می‌آورم:

«بی تعارف از کل این شعر هیچ چیز دستگیرم نشد. من (فقط در مقام یک خواننده، و نه مثلاً یک «متخصص» یا «منتقد» یا هر چیز دیگر) از شعر متوقعم که واحدهای اطلاعاتی مغزم و، به عبارت دیگر، تجربیات ثبت شده در حافظه‌ام را دور بزند و ضربه‌اش را

درست در نقطهٔ نامنتظری از احساسم فرود بیاورد. هنگام خواندن این شعر، من، در نهایت حسن‌نیت، همهٔ عواطف و «ضربه‌پذیری‌های عاطفی» خودم را در همهٔ جهات ممکن و ناممکن بسط دادم اما ضربه فرود نیامد. شاید برداشت‌های متفاوتی از شعر داشته باشیم، اما به هر صورت این برداشت‌ها الزاماً باید در نقطه‌ئی یکدیگر را قطع کنند و حالا که نمی‌کنند باید یک جای قضیه عیبی داشته باشد.

ببینید: شما همین‌قدر که نیاز به نوشتن شعر را در جان خودتان احساس کردید «شاعر»اید. همان‌طور که دوست مشترک‌مان استاد مددی از همان لحظه که نیاز به نقاشی کردن را احساس کرد «نقّاش» بود. گیرم این فقط نقطهٔ حرکت است و قناعت کردن به همان احساس نیازِ نخستین و خودداری از پرورش و تربیت آن یعنی در نطفه کشتنش. قدم بعدی تجربه کردن است و به دست آوردن شگردها و فوت و فن‌ها، تا بتوان برداشت‌های خود از جهان را در چند کلمه (از طریق شعر یا ادبیات)، در چند خط (از طریق نقاشی یا پیکرسازی)، در چند حرکت (از طریق رقص)، یا در چند نت (از طریق موسیقی) خلاصه کرد. خلاصه‌ئی که به موضوع موردنظر عمق و گستردگی و غنا و قابلیت لمس و درک و تفسیر و تعبیرهای بیشتری ببخشد. خلاصه‌ئی که جهان موردنظر هنرمند را در ابعادی تابناک‌تر جلوه دهد نه این که آن را یا واقعاً ساده کند یا در لفاف معمائی غیرقابل درک و فهم ارائه دهد:

در آکار تنِ او، سرِ او یابِ طعام؛
عمرِ او نزدِ تو آمد که تو چون نوح بزی!

این واقعاً یعنی چه؟

بگذارید خودم بگویم: **یعقوب لیث** دشمنی را به چنگ آورده به جلاد گفته است گردنش را بزنند، سرش را این طرف شهر به دروازهٔ موسوم به آکار بیاویزد تن بی‌سرش را آن طرف شهر به دروازهٔ مشهور به **باب طعام**؛ و ناظمِ مدیحه‌گویِ بی‌حیائی پابرهنه وسط خشت‌ها دویده است که: «به این ترتیب، عمر آن دشمن غدار هم به عمر حضرتِ یعقوب لیث افزوده شده که بفرما مثل حضرت نوح تا قیام قیامت زندگی کن!» (و همین‌جا بگویم که مدیحه‌سرائی برای هرکس که باشد در مقولات هنر نیست).

خب، شاید معاصران و بخصوص شهروندانِ مداح، فقط به این دلیل که دروازه‌های آکار و باب طعام را می‌دانسته‌اند کجاست به حساب خودشیرینی پیش یعقوب‌شاه احسنت و آفرینی هم نثار همپالکی خود کرده باشند؛ ولی اگر من این شرح کشاف را در باب این بیت برای شما نمی‌نوشتم آیا واقعاً با هیچ تمهیدی می‌توانستید از این مغلق‌بافیِ بی‌ربط چیزی بفهمید؟

البته من آن را بیت خواندم نه شعر؛ و این دو، دو مفهوم کاملاً جدا از یکدیگر است. ــ در مورد شما، می‌گویم از شعرتان چیزی دستگیرم نشد:

کنار پیچ‌پیچ‌های[1] لوس[2] چشمهٔ صاف
دهان سرخم را
با تیغ‌های آمختهٔ[3] خاربوته‌ها
پاک کردم[4]

و چون به دنبالهٔ خویش[۵] نظر افکندم
چیزی نیافتم.

شماره‌ها را من زده‌ام به قصد ارجاع به حواشی زیر:

۱ـ پچ‌پچ قابل جمع بستن نیست.

۲ـ کلمهٔ لوس ناهمگن است و با دیگر کلمات هم‌خون و هم‌خانواده نیست.

۳ـ آمخته تلفظ نامأنوسی است از آمیخته، که کاربردش در این‌جا هیچ علت منطقی ندارد.

۴ـ نه اثری می‌گذارد، نه هیجانی برمی‌انگیزد، نه شگفتی می‌آفریند. فقط ممکن است گویندهٔ خود را به بیماری «خودآزاری» متهم کند که، به عقیدهٔ من اتهامِ غیرقابلِ دفاعی است.

۵ـ با همهٔ تلاشی که به کار رفت «دنبالهٔ شاعر» شناسائی نشد!

بیت آن بَیّات (بر وزن خیاط، به معنی آدم بیکاری که بیت سرهم می‌کند) با یکی دو توضیح روشن می‌شود و البته دوباره از خاطر می‌رود. اما شعر به‌راستی از خون شاعر تغذیه می‌کند و باید جاویدان بماند. این را دیگر نمی‌شود با یکی دو توضیح آنچنانی از مرگ نجات بخشید. حیاتش بستگی دارد به قدرت ضربه‌ئی که همان دم به خواننده وارد می‌کند. و اگر بازوهایش فاقد توانائی لازم برای فرود آوردن چنان ضربه‌ئی بود تیر از آن بالا رها می‌شود و، فاتحه!

استاد مددی از لحظه‌ئی که با زغال افتاد به خرچنگ قورباغه کشیدن رو دیوارهای حیاط خانهٔ پدری، نیاز به نقاشی کردن را حس کرده بود، پس «بالقوه» نقاش بود. و اگر امروز «بالفعل» استادی مسلم

است برای آن است که:

اولاً کشف خود را جدی گرفت؛

ثانیاً شناخت وسائل و ابزار بیانش را لازم شمرد؛

ثالثاً این موضوع را سخت مهم تلقی کرد که: خب، پس از کشف خود و شناختن ابزاری که باید به یاری آن اثرش را بیافریند، **حالا اصلاً چه دارد که باید گفته شود؟** ــ و آن وقت با جد و جهد تمام به شناسائی جهان پیرامون خود پرداخت و هرچه این شناخت عمیق‌تر شد سبک و زبانش را برای بیان آنچه لازم می‌دید بگوید آماده‌تر و متناسب‌تر کرد.

پس یک‌بار دیگر به سرگذشت خود ساختهٔ دوست مشترک‌مان نگاهی بکنیم:

۱ـ احساس نیاز به نقاشی کردن و آنگاه پیگیری این نیاز: یعنی قوه‌ئی را به فعل درآوردن.

۲ـ ابزار کار خود را شناختن (طرح، رنگ، حجم، ترکیب، و هرچیز دیگر که در این زمینه به کار است).

۳ـ شناخت دقیق گوشه موشه‌های این قلمرو. یعنی طی سریع راهی که گذشتگان او، همسایه‌های دیوار به دیوار قرونش، تا جائی که اکنون خودش ایستاده است پیموده‌اند. هیچ هنرمندی در هیچ قلمروی، تا نداند پیش از او چه‌ها کرده‌اند و چه‌ها گفته‌اند نخواهد توانست معاصر خود بشود. بدونِ شناختِ دقیق گذشته چه‌گونه می‌توان آینده‌ساز شد؟ باید از پیشگامان گذشته پیش افتاد و به دستاوردهای آنها چیزی افزود: تاریخ هنر از این راه است که به جلو می‌رود. باید دوشادوش متعالی‌ترین «کارگرانِ وحشتناکِ هنر» به

است برای آن است که:

اولاً کشف خود را جدی گرفت؛

ثانیاً شناخت وسائل و ابزار بیانش را لازم شمرد؛

ثالثاً این موضوع را سخت مهم تلقی کرد که: خب، پس از کشف خود و شناختن ابزاری که باید به یاری آن اثرش را بیافریند، **حالا اصلاً چه دارد که باید گفته شود؟** ـ و آن وقت با جد و جهد تمام به شناسائی جهان پیرامون خود پرداخت و هرچه این شناخت عمیق‌تر شد سبک و زبانش را برای بیان آنچه لازم می‌دید بگوید آماده‌تر و متناسب‌تر کرد.

پس یک‌بار دیگر به سرگذشت خود ساختهٔ دوست مشترک‌مان نگاهی بکنیم:

۱ـ احساس نیاز به نقاشی کردن و آنگاه پیگیری این نیاز: یعنی قوه‌ئی را به فعل درآوردن.

۲ـ ابزار کار خود را شناختن (طرح، رنگ، حجم، ترکیب، و هرچیز دیگر که در این زمینه به کار است).

۳ـ شناخت دقیق گوشه موشه‌های این قلمرو. یعنی طی سریع راهی که گذشتگان او، همسایه‌های دیوار به دیوار قرونش، تا جائی که اکنون خودش ایستاده است پیموده‌اند. هیچ هنرمندی در هیچ قلمروی، تا نداند پیش از او چه‌ها کرده‌اند و چه‌ها گفته‌اند نخواهد توانست معاصر خود بشود. بدونِ شناختِ دقیق گذشته چه‌گونه می‌توان آینده‌ساز شد؟ باید از پیشگامان گذشته پیش افتاد و به دستاوردهای آنها چیزی افزود: تاریخ هنر از این راه است که به جلو می‌رود. باید دوشادوش متعالی‌ترین «کارگرانِ وحشتناکِ هنر» به

مبارزه پرداخت (چنان که رَمبو گفته است) تا هرکجا که یکی از آنان به خاک افتاد کسی آماده باشد که پرچمش را از زمین بردارد.

۴ـ همسایه‌های تاریخی شناخته شدند. سبک‌ها بررسی شد. دست، در کاربردِ ابزار چیرگی یافت و همه‌چیز فراهم آمد. نقصی در کار نیست؟ ـ چرا! به این جا که رسیدی، اگر هنوز عمری به دنیا باقی داشته باشی تازه ابتدای گرفتاری است: تازه باید معلوم کنی با آنچه شناخته‌ای، آموخته‌ای، به تجربه دریافته‌ای یا به هدایت منطق و برهانی پذیرفته‌ای چه می‌خواهی بگوئی؟ چه می‌باید بگوئی؟ از کدام مهتابی به کوچه نگاه می‌کنی؟ مسلکت مخملِ سرخی نیست در ویترین دکهٔ طمعی، تا پرده‌هایِ میلیون‌ها فرانکیِ نمایشِ فقر و درد و وهنی که بر انسان می‌رود جلوه‌ئی جادوگرانه‌تر پیدا کند؟ ـ و حالا سوآلی مهم‌تر و وحشتناک‌تر و مهیب‌تر از این: آیا آنچه خواهی گفت سخنی است که به راستی سنجیده‌ایش؟ به لزوم طرح آن باور داری؟ به جان معتقدی که آن را فریاد باید کرد حتا اگر تو را به جرمِ آن در آتش اندازند یا بیانِ آن جهان را زیر و زبر کند و بر هر گذرگاه تلی از جنازه برجا گذارد؟ ـ اگر جهان‌بینی سالمی در میان نباشد نه فقط تمامی آن مقدمات بی‌فایده می‌ماند، چه بسا که آن همه شوق و شور به جای هنرمندی قابل ستایش، جنایتکاری ضد انسانی به بار آورد. آن که بیانی سحرانگیز و شنوندگانی مجذوب و بلندگوئی پرتوان دارد مسؤل‌تر از جراحی است که دست به شکافتنِ جمجمه‌ئی می‌زند. مسؤلیت ناشناسیِ جراح یک تن را می‌کشد، مسؤلیت ناشناسیِ هنرمندِ روشنفکر جامعه‌ئی را. ـ گفتم که. تو پیچیده‌ترین پیام‌ها را در خطوطی یا در تصاویری قابل لمس یا در عبارتی کوتاه خلاصه

می‌کنی: خواننده یا بیننده یا شنونده‌ات از چیزی که تو ارائه کرده‌ای مُعضلی را درمی‌یابد و از آن به معضلاتِ دیگری که تازه پس از کشف معضلِ نخستین بر سر راهش صف می‌کشد پی می‌برد (که روشن شود هزار چراغ از فتیله‌ئی!) و برای درگیر شدن با آن‌ها احساسِ آمادگی می‌کند.

حق با تو است اگر فکر می‌کنی که هنرمند به این ترتیب ممکن است کار به دست مخاطبانش بدهد. ـ اما چرا نه؟ بگذار آن که بی‌هنگام به خواب رفته به ترقهٔ آگاه‌بیدارد‌لی دو ذرع از جا بجهد. به این بیت حافظ و به زمانی که آن را سروده توجه کرده‌ای؟ ـ:

سودائیانِ عالمِ پندار را بگوی
سرمایه کم کنید که سود و زیان یکی‌ست!

گفته‌اند که گیوتین انقلاب کبیر فرانسه را ولتر و روسو به حرکت درآوردند. راست است؟ این دو تن خونِ آن همه انسان را به گردن دارند؟ تو تأسف نمی‌خوری؟ اگر من تأسف بخورم دشمن انقلابم به قلم نمی‌دهی؟

می‌بینی که به لحظهٔ مقدر رسیده‌ایم. هنرمند از کجا می‌تواند دریابد که آنچه ارائه می‌کند حقیقت محض است یا سرگشتگی مطلق؟

پاسخ این است که هنرمند نباید جز به حقیقت بیندیشد. تمامِ هَمّ و غمش باید همین باشد. البته انسان عامی با چیزی که نمی‌شناسد به‌درگشتگی می‌ورزد و آنچه را که می‌داند حقیقت محض می‌پندارد؛

اما اینجا سخن از انسانِ عامی در میان نیست، سخن از انسانِ والای اندیشمندی است که «حقیقت» دغدغهٔ جان اوست، در هر چیز به دیدهٔ تردید می‌نگرد، بر آن است که انسان باید آزاد شود، و جان خود را دستمایهٔ این هدف می‌کند.

پس، بعد از آن که نیازت را کشف کردی و دانستی که این نیاز شعر است یا نقاشی است یا رقص است یا موسیقی یا قصه گفتن یا فیلم ساختن یا تیارت درآوردن یا چیزها و کارهای نکرده کردن، تاریخ آن هنر را می‌آموزی و آنگاه تفکر و بینشت را تا هرجا که بتوانی وسعت می‌بخشی و تازه می‌پردازی به آموختن یا ابداع شگردهائی که به اثرت ــ در هر زمینه که هست ــ قوتِ فرود آوردنِ ساتور را بدهد مثلِ وقتی که اوستای قصاب می‌خواهد مغز قلم همهٔ مزه‌اش را به نانخورش مشتری انتقال دهد بی آن که ذرهٔ استخوانی میان گوشت بماند و آخ او را از کنار سفره به آسمان برساند. چرا؟ ــ آخر سینما «تئاتر» نیست؛ شعر «به نظم کشیدن قصه» نیست؛ نقاشی «به رنگ ترجمه کردن شعر» نیست؛ و نظم، معلق زدن در آن یکی هنر نیست؛ و این یکی ــ هرچه هست ــ تغییر شکل یافتهٔ آن یکی نیست. هر هنری الفبایِ خاصِ خودش را دارد و با وسائلِ بیانیِ خودش شکل می‌گیرد. نجاری با شناختِ تجربیِ چوب و شناختِ عملیِ رنده و اسکنه، نقاشی با شناختِ کارکردهایِ قلمِ موئین و طیف‌های رنگ و شناختِ تشریحیِ عضلات موجودات جاندار و عطر و طعمِ نباتات و رقصِ گیاه‌ها در باد و باران، و موسیقی با مکاشفهٔ پیمبرانهٔ صدایِ حیاتیِ تکاملِ هر غریزه در موجودِ جاندار و رویشِ لحظه به لحظهٔ هر جوانه و هر برگ در گیاه و غرورِ هر پیروزی و حرکتِ هر سیاره در بیکرانگیِ

فضا.

دوست من! هنرمند پیش از آن که به کمال خود بنگرد باید دلنگران کاستی‌های خویش باشد. و دلنگران اشتباه کردن و به اشتباه انداختن.»

ـ اگر قرار باشد دو شعر از آثار شاعران امروز را انتخاب کنید که به تعریف شما از شعر نزدیک‌تر باشد کدام‌ها را انتخاب می‌کنید؟

ـ سوآل‌تان به این می‌ماند که بخواهیم از میان همهٔ سطوح یک قطعه زمردِ تراشیده فقط دو سطح را انتخاب کنیم. به اعتقاد من، شعر، عالی و خوب و متوسط و بد ندارد: شعر، یا عالی است یا اصلاً شعر نیست. سابق وقتی از خوبی چیزی تعریف می‌کردند صاحب عِلّه با فروتنی می‌گفت «خوبی از خودتان است». در مورد پاره‌ئی «شعر»ها باید با بی‌رحمی تمام گفت که: «اگر بعض اوقات قضاوت نادرستی در باب آنها می‌کنیم واقعاً بدی از خودمان است.» بارها برای خود من اتفاق افتاده است که، شعری که دوست می‌داشته‌ام در شرایط ویژه‌ئی ناگهان مثل انفجارِ خوشه‌ئیِ رنگارنگِ یک پرتابهٔ آتشبازی بر فراز یک دریاچه، در ذهنم منفجر شود و به صورتی دیگر، به صورتی غیرمنتظر در نظرم جلوه کند. فقط در لحظاتِ خاصی است که یک شعر می‌تواند همهٔ قدرت انفجاریش را به نمایش بگذارد، و این لحظات بستگیِ تام و تمامی دارد به آمادگیِ روحیِ خوانندهٔ شعر. پس هیچ لحظهٔ جامع‌الشرایطی وجود نخواهد داشت که بتواند زمانِ دقیقِ انتخابِ حتا هزار شعر از میان هزارها شعر باشد.

ـ شاید سوآل را بد طرح کردم. قصدم این بود که بپرسم آیا شما به هرحال از بین آن دسته از شاعرانی که به پیروی از شعر شاملو شهرت دارند یا در بین گروهی که در سالهای گذشته حتا درگیری قلمی داشته‌اید شعر کدام‌یک را نزدیک به شناخت خود از شعر می‌دانید.

ـ اگر ناچار به جوابگوئی باشم بی‌درنگ ندا ابکاری[1] را مطرح می‌کنم. پاشائی هم که من در شعر به قضاوتش سخت ارج می‌گذارم با دیدن شعرهای او گفت: «با ندا، شعر امروز مرحلهٔ تازه‌ئی را آغاز می‌کند». این موضوع نباید به قولِ سرخوردگان «یک‌جور باندبازی» تعبیر بشود. ندا شاعر مستقلی است و از قضا من کار هیچ‌یک از کسانی را که شما زیر عنوان پیروان شعر من گروهبندی می‌کنید نمی‌پسندم. آنها بیشتر ادا درمی‌آورند. چند شعری از میرزا آقاعسکری در سال ۵۸ به من امیدهائی داد ولی پس از آن دیگر خبری از او ندارم. یحیی هاشمی را هم شاید بتوانم نام ببرم، هرچند که از او چیز زیادی ندیده‌ام.

ـ در کتاب *هنر و ادبیات امروز* شما گفته‌اید «شعر در من عقدهٔ فروخوردهٔ موسیقی است. من می‌بایست یک آهنگساز می‌شدم...» آیا این بدان معنی است که شما هم مثل آقای براهنی معتقدید که شعر از میان هنرهای دیگر، مانند نقاشی و موسیقی و پیکرسازی و تآتر و سینما، به موسیقی نزدیک‌تر است؟ ـ چرا؟

---

۱. اخیراً از این خانم مجموعه شعر تجربه‌های خام رستن توسط انتشارات ابتکار منتشر شده است.

ــ درست به چرای این موضوع فکر نکرده‌ام، پس جوابی را که می‌دهم زیادی سخت نگیرید.

گمان کنم دلیل نزدیکی شعر و موسیقی این باشد که هردو از زبانی مجرد بهره می‌گیرند. تآتر و سینما محصول عوامل هنری پراکنده‌ئی است که به وسیلهٔ کارگردان انتخاب و همگن می‌شود و در جهت خواست او وحدت پیدا می‌کند. مثلاً در سینما، آنچه هنرپیشه ارائه می‌دهد چیزی است سوای کار دکورساز که فضا را می‌سازد یا فیلمبردار که چارچوب‌های هر تصویر را مشخص می‌کند یا مصنف موسیقی فیلم که کارش یکسره فارغ از طراح لباس است. این‌جا کار کارگردان از لحاظی به کار رهبر ارکستر شبیه است که فعالیت‌های نوازندگان سازهای گوناگونی را به خدمت می‌گیرد تا ندای جان مصنف فلان قطعه را از قوه به فعل درآورد. (البته خلاقیتِ مصنفِ قطعه‌ئی که نواخته می‌شود و خلاقیتِ رهبرِ ارکستر از دو مقولهٔ مختلف است. بحثش به تفصیل نمی‌کشد اما اجمالش این‌که: آن یکی خلق می‌کند و این یکی به اجرا می‌گذارد. همان تفاوت میان خلاقیت نویسندهٔ یک نمایشنامه و کارگردان آن). می‌بینیم که هنرهای تآتر و سینما شباهتی به شعر و موسیقی ندارد.

نقاشی و پیکرتراشی هم گرچه در مواردی می‌تواند حالاتی کاملاً ذهنی را تجلی دهد، چون در چارچوبی مشخص یا حجمی معین محدود می‌شود با موسیقی و شعر در تعارض قرار می‌گیرد چرا که چارچوب و ساختار و طیف شعر و موسیقی ذهنی است، ایستا و عینی نیست و در فضا و زمان حرکت می‌کند.

البته ناگفته نباید گذاشت که همهٔ اینها می‌توانند در یکدیگر تداخل

کنند. چیزی که در شعرِ ناظم حکمت (و البته نه در ترجمهٔ آن) بسیار می‌بینیم:

Turrrum

Turrrum

Turrrum

Trâki tiki tâk

Mâkinâlâsmâk
Istiyorum!

که استفاده از عوامل صوتی است در شعر. به ترجمه درنمی‌آید اما به هرحال می‌گوید:

توررروم

توررروم

توررروم

تراکی تیکی تاک

خواهان صنعتی کردنم.

منظورم این است که بسیاری از پرده‌های نقاشی می‌تواند صورت دیگری از فلان یا بهمان شعر باشد و مثلاً فیلمی که آن بابا از اوورتورِ هبریدی (اثر مندلسون بارتولدی) ساخته به‌راستی ترجمهٔ مصور آن قطعهٔ موسیقی است؛ و حتا می‌توانم فی‌المجلس شعر کوتاهی از خودم نشان‌تان بدهم که ساختاری سینمائی دارد و در آخر کار به شکلی صوتی به پایان می‌رسد.

ـ واقعاً این کار را بکنید. هر تجربه‌ئی غنیمت است.

ـ موافقم. گیرم در نظر داشته باشید که درآمدن شعر به این صورت تعمدی نیست. شکل بیرونی آن فقط محصول هدایت عناصر درونی

آن است نه ارادهٔ من که نویسندهٔ آنم. اسم آن «کریری» است، ولی گزینش این اسم دیگر عملی است ارادی. این نام ضمناً از درس شعر را دربر می‌گیرد (که بدان خواهیم رسید). متن شعر چنین است:

نیمیش آتش و نیمی اشک
می‌زند زار
زنی
برگهوارهٔ خالی
گلم وای

در اتاقی که
مردی هرگز
عریان نکرده حسرت جانش را
بر پینه‌های کهنه‌نهالی
گلم وای!
گلم!

در قلعهٔ نیمه ویران
به بی‌راههٔ ریگ
رقصان در هرم سراب
به بی‌خیالی-
گلم وای
گلم وای
گلم!

نخست اینکه شعر فاقد نشانه‌های نقطه‌گذاری است؛ پس کلی یکپارچه‌ئی‌است که تکرار نوحه‌واره‌ئی آن را در ظاهر به سه بخش تقسیم کرده. قرینهٔ دیگری هم بر این یکپارچگی تأکید می‌کند، و آن، قافیه‌های خالی و تهالی و بی‌خیالی است که بخش‌های سه‌گانه را به هم پرچ کرده است.

اکنون وجه سینمائی قالب را بررسی کنیم:

۱ـ نمای درشت چهرهٔ زنی که بر گهوارهٔ خالی زار می‌زند. (اما این زن در کجا است؟)

۲ـ حرکت دوربین به عقب. اینجا اتاقی است که هرگز مردی بدان قدم نگذاشته است. (اما این اتاق در کجاست؟)

۳ـ نمای یک قلعهٔ در شرف ویرانی. (در کجا؟)

۴ـ حرکت دوربین همچنان به عقب، تا آنجا که قلعه در امواج لرزانِ سراب محو شود.

اکنون فقط نوحه‌واره به گوش می‌رسد، با تکرری که وجه صوتی شعر است و می‌تواند همچنان ادامه یابد. از زن نگون‌بخت محروم از عشق چیزی جز این نالهٔ دریغ باقی نمانده زندگانیش به تمامی تبدیل به حسرت شده است. به طرزِ توزیعِ این نوحه‌واره هم که عنایت کنید می‌بینید آن نخستین نالهٔ حسرت، در انتها به «فقط نالهٔ حسرت» تبدیل می‌شود. زاری مکرری که بر تمامی فضای شعر چنگ می‌اندازد.

عنوان شعر علاوه بر این که نسبتِ مکانی است مفهومِ نازائی را هم افاده می‌کند. به این نتیجه رسیدم که زن این شعر باید زیور داستان کلیدر باشد؛ و آن را تقدیم دولت‌آبادی کردم.

با همهٔ این حرف‌ها باید در باب آنچه در گفت و شنود با آقای

حریری عنوان کرده‌ام توضیحی بدهم: اگر شعر را در خود عقدهٔ فروخوردهٔ موسیقی دانسته‌ام فقط به دلیل نزدیکی این دو هنر با یکدیگر نیست. شعر می‌توانست در من عقدهٔ فروخوردهٔ نقاشی یا رقص یا هر هنر دست‌نیافتهٔ دیگر هم باشد. و در آن صورت هم طبیعی بود که جنبهٔ غالب بر شعر مرا وجه رنگ یا ریتم‌های پرتحرک رقصان تشکیل دهد. اما چون حرکت من به سوی شعر از علاقهٔ شدید به موسیقی آغاز شده است، امروز وجه غالب بر شعر من وجه موسیقائی آن است. حنا پاشائی در مقاله‌ئی با عنوان «آواز زلالی جان»، شعر مرگ ناصری مرا نوعی «موسیقی شعر شده» یافته است که مکاشفه‌ئی است حیرت‌انگیز.

ــ شما برای سطرسازی در شعر اسلوب خاصی دارید و تا آنجا که به خاطر دارم دربارهٔ شخصیت هر سطر و هر تصویر حرفهائی هم زده‌اید. ممکن است در این باب برای خوانندگان ما توضیحاتی بدهید؟ به یقین خیلی از شاعران جوان‌تر ما هستند که در این مورد مشکلاتی دارند.

ــ تصور می‌کنم کسانی هستند که بتوانند این موضوع را قانونمندی کنند، کما این که آقای دکتر پور نامداریان انگار در این باب مطالبی نوشته‌اند. برای خودِ من کارِ آسانی نیست؛ فقط می‌توانم بگویم که سطرسازی در شعر برای من امری عادی شده است. فکر می‌کنم چند عامل به‌طور ناخودآگاه در این امر دخالت می‌کند که از آن جمله است گریز از شکل بصری نثر و بریدگی‌های صوتی و تجسمِ موسیقائیِ

شعر، از این‌ها گذشته بلندی و کوتاهی سطرها حالتی رقصان به نوشته می‌دهد بی این که البته در «رقص» فقط مفهومی شاد نهفته باشد. تأسف و اندوه و خشم و اعتراض را هم می‌توان رقصید. اما در هر حال اصل مهم روشن کردن راه خواندن شعر است. کاش می‌شد گاهی شعرها را رنگین نوشت: تجربهٔ جالبی که آقای مفتون امینی کرده است. وجه رنگ را در شعر نباید دست‌کم گرفت.

ـ بله، شاعر دیگری هم (پاز یا پاند) گفته است که سفیدی کاغذ در نمود شعر نقش به‌سزائی دارد.

ـ منظور همین است. تقطیع سطرها، به‌طور بصری هم نمودی شاعرانه به اثر می‌دهد.

ـ آیا شما به‌طورکلی شعر نو را برابر شعر کلاسیک قرار می‌دهید و چیزی جدا از آن و بریده از آن به‌حسابش می‌آورید یا معتقدید که شعر نو دنبالهٔ منطقی شعر کلاسیک فارسی است و با رشته‌های ناگسستنی و محکمی به آن پیوسته است؟ ـ اشاره‌ام به مقالهٔ دکتر حسینوف است در کتاب *مسائل ادبیات نوین ایران*، صفحهٔ ۳۹.[۱]

ـ نقد دکتر حسینوف بر مقالهٔ من ـ قالب‌ها را بشکنید، شعر دارد خفه می‌شود (سال ۱۳۳۱) ـ نقدی است بسیار آگاهانه و کاملاً بجا. مقالهٔ خودم را ندارم، ولی آنچه به‌یاد می‌آورم و بخش‌هائی که آقای

---

۱. مسائل ادبیات نوین ایران، ترجمهٔ ح. صدیق، انتشارات دنیا، تهران ۱۳۵۴.

حسینوف نقل کرده است نشان می‌دهد مقاله‌ئی است بی‌عمق و مایه که در آن تقلا شده است «با مقایسه‌های فورمال» به مخالفان شعر نو که آن سالها شلتاق غریبی راه انداخته بودند ــ پاسخ گفته شود. شعر نو دقیقاً دنبالهٔ اصیل و منطقی **شعر کهن** فارسی است. روی **شعر کهن** تکیه می‌کنم. شما هم در متن سوآل‌تان به تبعیت یا تحت تأثیر دکتر حسینوف **شعر نو** را در برابر **شعر کلاسیک** گذاشته‌اید، که درست نیست؛ به این دلیل کوچک که بسیاری از شاعران نوگرای ایران همین حالا هم دیگر جزء کلاسیک‌های شعر فارسی به حساب می‌آیند.

ــ می‌شود برای شعر نو هم مانند شعر کهن صنایع عروضی و بدیعی مشخصی استخراج کرد و معیارهایی به دست داد؟

ــ سعیش را که کرده‌اند، گیرم فقط موفق نشده‌اند. علتش این بوده است که خواسته‌اند شعر نو را هم با همان مترهای **شمس قیس** مرحوم بسنجند؛ مثلاً با ترصیع و ایهام و مبالغه و استعاره و تشبیه و ردالعجز الی‌الصدر و این جور چیزها. شعر نو به ابعادی دست یافته که وسائل سنجش دیگری می‌طلبد. البته اگر کسی بتواند معیارهای لازم را شناسائی کند لابد خواهد توانست به استخراج و تنظیم صنایع این نوع تازهٔ شعر هم موفق بشود.

ــ گفتید سعیش را کرده‌اند، منظورتان چه کسانی است؟

ــ مثلاً آقای دستغیب یا آقایان **اخوان ثالث** و حقوقی... هر چند

آقای حقوقی می‌گوید از بیماریش سوء استفاده شده و قرار بوده نظریات تازه‌اش را از او بخواهند ولی در غیابش به چاپ مقاله‌ئی که در جنگ اصفهان سال‌ها قبل چاپ شده و امروز خودش بسیاری از مطالب آن را مردود می‌شمارد اکتفا کرده‌اند.

ـ به بازسرایی یا در حقیقت بازنویسی یا بازپرداخت شعر چه اندازه معتقدید؟ منظورم این است که مثلاً شاعر پس از نوشتن نسخهٔ اول شعر آن‌قدر در آن دست ببرد تا هم در محتوا و هم در محتوی به استحکام لازم برسد.

ـ دیگران را دیده‌ام که چنین کاری می‌کنند ولی من خود هرگاه کوشیده‌ام در به قول شما «نسخهٔ اول شعر» دست ببرم و آن را در گونه‌های بیانی تازه‌ئی آزمایش کنم توفیقی به دست نیاورده‌ام. طبیعی است البته که گاه برای فلان مفهوم معادلی سنجیده‌تر از آنچه نخست به کار رفته به ذهن متبادر شود و شاعر آن را ترجیح بدهد؛ یا فرضاً به این نتیجه برسد که فلان جمله احتمال دارد درست خوانده و فهمیده نشود، و لاجرم در آن دست ببرد...

ـ نمونه‌یی به خاطر دارید از خودتان؟

ـ سطوری از شعر آغازین مرثیه‌های خاک در نخستین چاپ این مجموعه به این صورت بود:

[شعر] قاطعیت چارپایه است
به هنگامی که سرانجام
از زیر پا
به کنار افتد
تا بار جسم
ــ آزادیِ روح را ــ
زیر فشار تمامی حجم خویش
در هم شکند.

آرِش شعر این است که: بارِ جسم، برای آزادی روح، زیر فشار حجم خود درهم بشکند. ــ اما بعد خواننده‌ئی نزد من آمد که با عدم توجه به نقطه‌گذاری شعر، سطور بالا را در این معنی خوانده بود که: بار جسم، آزادی روح را در هم شکند. ــ و اعتراض می‌کرد که این سطور با آنچه در ابتدای شعر آمده (: شعر / رهائی است / نجات است و آزادی) به کلی در تناقض است. دیدم این اشتباه برای دیگران هم ممکن است پیش بیاید، ناگزیر چهار سطر آخر را در چاپ بعد بدین صورت اصلاح کردم هرچند که الان هم صورت اول را بیشتر می‌پسندم:

تا بار جسم
زیرِ فشارِ تمامیِ حجم خویش
درهم شکند
اگر آزادیِ جان را

آین
راهِ آخرین است.

ـ از جواب‌تان این‌جور دستگیرم شد که پس از نوشتن نسخهٔ اول شعر تقریباً به‌ندرت در آن دست می‌برید.

ـ همین‌طور است. اما دوباره‌نویسی شعرهای جا نیفتاده را برای شاعران جوان کاری سخت مفید و کارساز می‌دانم. بخصوص کوشش در بازنویسی جمله‌ها را با کلماتی تا سرحد امکان کم‌تر. همیشه به آنها توصیه می‌کنم که سعی کنند شعر را به نهایت فشردگی برسانند و گاه‌گاه در نوشته‌های پیشین‌شان تعمق کنند و با دید انتقادی به آن‌ها نگاهی بیندازند. شاعر جوان با این مجاهده خواهد توانست گوشه‌های زبان را به طرزی آزمایشی بشناسد و زبان را در اختیار بگیرد و تملک کند.

ـ الیوت در باب شاعران اجتماعی گفته است که اینان «شاعرانی هستند غوطه‌ور در منجلاب محیط»، و معتقد است که خواننده نمی‌تواند در آثار ایشان «با سری فارغ از عقاید جاری زمانه» از شعر به برداشت درستی برسد. شما چه می‌گویید؟

ـ نمی‌دانم این حرف را برای چه منظور و در چه شرایطی گفته اما در تکزاس به شاعری فرانسوی برخوردم که همهٔ آرزویش این بود که روزی مانیفست را به شعر درآورد. گفتم اگر واقعاً خود را شاعر می‌داند

بهتر است شعری بنویسد که کمونیست‌ها برای احتجاج در حقانیت مانیفست جز توسل به آن چاره‌ئی پیدا نکنند. اگر به پند خیرخواهانهٔ من گوش داده بود حالا می‌توانستم ادعا کنم در یک جای این جهان شعری واقعی داریم که هم خواننده‌اش می‌تواند از طریق آن به برداشت درستی از مفهوم شعر برسد و هم آقای الیوت (اگر زنده می‌ماند) مجبور می‌شد در افاضاتش تجدید نظری بکند. هرکسی در هر جای جهان که هست «غوطه‌ور در منجلاب محیط» است؛ اگر جز این بود چه نیازی به شعر پیش می‌آمد؟ هدف شعر رهائی انسان از منجلابی است که اسیر آن است، نه این که فقط «از خود برداشتِ شعریِ چنین و چنانی به خواننده بدهد.» طبعاً «شعار سیاسی یا عقیدتی» نمی‌تواند ادعا کند که شعر است، اما «شعر» می‌تواند حامل هر پیامی باشد. گیرم شعر بودنش شرط است نه «فراغت از آن عقاید جاری زمانه». به اعتقاد من شعری که درگیر مسأله‌ئی نباشد فی‌الواقع آدامس و قندرون است: جویده می‌شود اما بدل ما یتحللی به جونده نمی‌رساند. تازه مگر خود آقای الیوت در آن شعر پیچیدهٔ روده‌دراز، کاتولیسیسمش را تبلیغ نمی‌کند؟ نکند «عقاید جاری زمانه» را مخلٌ کاتولیسیسم یافته و به اصطلاح: دردش جای دیگر است؟

ـ گاهی دیده شده علوم جدید هم در شعر امروز وارد شده و در ساختار و تشکل آن دخیل بوده است.

ـ والله آن اوائلِ قرن شاعران مدرنی پیدا شدند که بیشتر در قالبِ

مثنوی که ظاهراً آسان‌تر است چیزهائی سرودند در صفت هواپیما، راه‌آهن، مناظرهٔ شتر با موتور، پروانه با چرخ برق:

چراغ برق مغرب بو ندارد
تو گاهی شعله داری او ندارد.

دوست من منشی‌زاده هم مدت‌ها کوشید ریاضیات را وارد شعر کند، و چیزهائی از قبیل «جذر صفر» و لابد «کسینوس عشق» و این جور چیزها هم نوشت که فهم‌شان از توانائی ما که ریاضیات را فقط تا وسط‌های جدول ضرب بلد بودیم خارج بود. البته آشنائی با علوم مختلف دانش و بینش و جهان‌نگری شاعر را گسترش می‌دهد، اما به‌طور مستقیم به ذات شعر که منطقی کاملاً غیر ریاضی دارد راهی نمی‌یابد.

ـ از تعهد اجتماعی و تعهد هنری سخن به خروار گفته‌اند. من می‌خواهم بپرسم که به عقیدهٔ شما کدام‌یک از این دو در اولویت قرار دارد؟

ـ این دو، سطوح یک سکه است: آخر وقتی می‌گوئیم «هنرمندِ متعهد» بالطبع از کسی سخن می‌گوئیم که ابتدا باید هنرمندیش به ثبوت رسیده باشد. کسان بسیاری کوشیده‌اند یا می‌کوشند هنری را وسیلهٔ انجام تعهد اجتماعی خود کنند اما از آنجا که مایهٔ هنری کافی ندارند آثارشان علی‌رغم همهٔ حسن نیتی که در کار می‌کنند فروغی

نمی‌دهد. یک بازی‌نویس را در نظر بگیرید که می‌کوشد رسالتی اجتماعی را در لباس تآتر عرضه کند اما آثارش سست و فاقد انسجام و گیرائی است. بر آثار چنین کسی چه فایده‌ئی مترتب خواهد بود؟ که به قول سعدی:

گر تو قرآن بدین نمط خوانی
ببری رونق مسلمانی!

چنین کسی، در نهایت امر، هم به تآتر لطمه می‌زند هم به تعهد اجتماعی خودش خیانت می‌کند.

ـ روابط شما و جلال آل‌احمد برای بسیاری از خوانندگان شما روشن نیست. هیچ‌وقت دربارهٔ او چیزی نگفته‌اید و در عوض در مرگش شعر بلندی سروده‌اید.

ـ کی گفته آن شعر در رثاء آل‌احمد است؟ ظاهراً نامهٔ کانون سرخود و بدون مراجعه به من آن را چاپ کرده و آن سطر توضیحی را به عنوان شعر افزوده بود، که از چشم من دور ماند، و آقای دهباشی به اتکای آن، همان را در مجموعهٔ خود آورده. عقاید آل‌احمد چیزی نبود که باعث بشود دما در کتاب او بشکوفیم. منکر شجاعت‌هایش نمی‌شوم. امّا مناسبات ما مناسباتی در حد ائتلاف سیاسی بود. مناسباتی که هم من و هم او با آقای به‌آذین هم داشتیم در حالی که همه می‌دانند ما سه نفر به هیچ ترتیبی آب‌مان به یک جو نمی‌رفت.

بگذارید موضوع را یک خرده بیشتر بشکافم. چاپ آن شعر مصادف شد با نخستین ماه‌های پس از درگذشت آل‌احمد، و شایع شد که در رثاء او سروده شده، و شرایط روز هم جوری نبود که بشود این شایعه را تکذیب کرد. حتا در مراسم نخستین سالِ اهدای جایزهٔ فروغ هم هنگامی که سیمین خانم تلفنی از من خواست به جای او بروم و لوح جایزه را که به جلال داده بودند بگیرم، با این که ظاهراً نمی‌بایست چنین خواهش بی‌جائی را بپذیرم نگفتم نه، و موقعی که بابت آن شعر هم از من تشکر کرد نگفتم شخصِ آن شعر «نمی‌تواند» جلال باشد و حتا در یادداشت‌های چاپ سال ۱۳۳۵ هوای تازه آن را تأیید هم کردم. یک عمل صرفاً سیاسی این خلط مبحث را پیش آورد. خیلی راحت می‌توان بین جهان‌بینی ما خط تشخیصی کشید. یک‌بار دیگر غرب‌زدگی را بخوانید تا به عرضم برسید. البته با دقت نه با پیشداوری‌های ناشی از تبلیغات!

ـ یعنی شما فقط به خاطر شخص خانم دانشور خواهش‌شان را پذیرفتید؟

ـ ابداً. حرمت خود خانم دانشور به جای خود. گیرم خانم دانشور که هیچ‌وقت دوست ندارد جنبهٔ سیاسی مسائل را در نظر بگیرد، از آنجا که حضور در آن مراسم را برای خود کوچک شمرده بود به خیال خود مرا پیش انداخت. امّا من فقط به این دلیل پذیرفتم که به چیزی موسوم به «جایزهٔ فروغ فرخ‌زاد» خطی ضد رژیمی داده بشود. یعنی درست همان چیزی که سال بعدش، وقتی آن را به خود من دادند، در

خطابه‌ام به صراحت عنوان کردم. روزگاری بود که می‌بایست به هر ذرهٔ ناچیزی چسبید و از هر پاره سنگی به مثابهٔ سلاحی استفاده کرد.

ـ مفهوم آن خطابه چه بود؟ این را از آن لحاظ می‌پرسم که بسیاری از جوانان امروز طبعاً حوادث آن روزها را به یاد ندارند. چه تاریخی بود؟

ـ دوم اسفند ۱۳۵۱.

ـ یعنی بیش از شانزده سال قبل. به عبارت دیگر، سی‌ساله‌های امروز در آن روز چارده‌ساله بوده‌اند. می‌بینید؟

ـ حق با شما است. ما جایزه‌ئی را که برادر فروغ، شاید برای خودنمائی، علم کرده بود به یک جریان مثبت تبدیل کردیم. **منصور تاراجی** که جایزه را به عنوان «روزنامه‌نویس سال» برده بود گفت: «روزنامه‌نویس به آزادی روزافزون نیاز دارد»، و دکتر **محمود عنایت** این پیام **گاندی** را آورد که: «شاعر، چنگت را بر زمین نه که اکنون زمان کوشیدن است. بعدها برای نغمه‌سرائی مجال بسیار خواهی داشت.»
ـ و این در اوج اختناق بود.

ـ مفهوم خطابهٔ شما چه بود؟

ـ حقیقت این است که من دریافت آن «جایزه» را برای ایراد آن خطابه «مستمسک» قرار دادم. وگرنه پذیرفتن آن لوحهٔ دو قازی نقره

چه سودی به حال من داشت؟ ــ به هر صورت، بریدهٔ روزنامه‌ها را دارم. خطابه عیناً این است:

«اگر این جایزه برای آن به من داده شده که با من تعارفی کرده باشند مسأله مسألهٔ دیگری است: من هم تعارفات و احترامات خودم را متقابلاً به هیأت داوران که مرا شایستهٔ دریافت آن شناخته‌اند تقدیم می‌کنم و، تمام. اما اگر انگیزهٔ این لطف، حرف‌ها و سخن‌هائی بوده است که در شعر و نوشتهٔ من مطرح می‌شود، پس اهدای این جایزه به من به مثابه تأیید نقطه‌نظرهای من است و جا دارد که به عنوان تشکر از داوران، در این فرصت به نقطه‌نظرهای خود نگاهی بکنم؛ چرا که اهدای این جایزه در سال گذشته به زنده‌یاد آل‌احمد و امسال به من، این اجازهٔ ضمنی را می‌دهد که نقطه‌نظرهای مشترک آل‌احمد بزرگوار و من بی‌مقدار به مثابه خط‌مشی این جایزه و هیأت داوران آن مورد عنایت قرار گیرد.

آل‌احمد آزادی را فضیلت انسان می‌شمرد، و من نیز:

هرگز از مرگ نهراسیده‌ام
اگر چه دستانش از ابتذال شکننده‌تر بود.
هراس من
باری
همه از مردن در سرزمینی است
که مزد گورکن
از آزادی آدمی
افزون‌تر باشد.

جستن
یافتن
و آنگاه
به اختیار
برگزیدن
و از خویشتنِ خویش
باروئی پی‌افکندن.

اگر مرگ را از این همه ارزشی افزون‌تر باشد
حاشا حاشا
که هرگز از مرگ
هراسیده باشم.

زنده‌یاد آل‌احمد برای هنر به رسالتی انسانی معتقد بود و من نیز. به اعتقاد آن نویسندهٔ بزرگ و این شاعر ناچیز، هنرمند، والاجاه جنت مکانی نیست به دور از دسترس مردم و متنفر از مردم، که عندالاقتضا حق داشته باشد مردم را دست بیندازد، ریشخندشان کند، و هرچه دل تنگش بخواهد فارغ از هرگونه بازخواستی بگوید.

امروز، شعر، حربهٔ خلق است
زیرا که شاعران
خود شاخه‌ئی ز جنگلِ خلقند
نه یاسمین و سنبلِ گلخانهٔ فلان.

بیگانه نیست شاعر امروز
با دردهای مشترک خلق.

او با دهان مردم لبخند می‌زند.
درد و امید مردم را با استخوان خویش
پیوند می‌زند.

در این دنیای واویلائی که از هر سوی کرهٔ خاک فریاد و فغان و نالهٔ درد به آسمان بلند است اما در برابرِ آثار هنریِ هرچه بی‌هدف‌تر و بی‌معنی‌تر قیمت‌های افسانه‌ئی‌تری پرداخت می‌شود، و در زمانی که می‌بینیم میلیون‌ها تومان صرف آن می‌شود که آثار منحط و توهین‌آمیزی همچون تآتر بی‌ریشه و فاقد اصالتِ فلان شارلاتان غربی به‌عنوان نمونهٔ یک هنر اصیل به مردم ارائه شود، اهدای صمیمانهٔ جایزه‌ئی به یک شاعر ناچیز تنها به دلیل آن‌که برای هنر به رسالتی انسانی معتقد است امری است که در برابر آن سر تعظیم فرود می‌آورم و دریافت چنین جایزه‌ئی را اسباب افتخار و سربلندی خود می‌شناسم.»

ــ منظورتان این است که پای آل‌احمد را به میان کشیده‌اید بدون این‌که به او اعتقادی داشته باشید؟

ــ کاملاً. آن روزها همه در یک صف واحد بر علیه خفقان نظام حاکم می‌جنگیدیم و مبارزه‌مان بر سر ایده‌ئولوژی‌ها نبود. یعنی تو

خودمان «جنگ داخلی» نداشتیم. پس من می‌توانستم کنار آل‌احمد و حتا کنار به‌آذین بایستم، همان‌جور که آل‌احمد کنار ما می‌ایستاد. ما می‌توانستیم در لحظاتی شانه‌های همدیگر را قرض بگیریم، همچنان که من در این‌جا شانهٔ آل‌احمد را قرض گرفتم.

ـ اما شعر...

ـ شعر، نه! شعر، حرمتِ احساس است. و من که در میدانِ جدال به شجاعت‌های آل‌احمد اتکا می‌کردم در احساس و منطقم برای اندیشه‌های او ارجی قائل نبودم. اندیشه‌های نادرست او آن وزن و اعتبار را نداشت که من مبلغش بشوم. راه‌مان یکسره از هم جدا بود. ما فقط در موضوع مبارزه با رژیم همدوش بودیم و بی‌شک با سرنگونی رژیم رو در روی هم می‌ایستادیم.

ـ تا جایی که من می‌دانم شما حدود ۶۲ سال‌تان است. ممکن است بپرسم چند سال از عمرتان را در خارج کشور به سر برده‌اید؟ سوآل دیگرم این است: در چند سالهٔ اخیر جمعی از شاعران و نویسندگان ما به خارج کشور کوچیده‌اند. شما چه احساسی داشته‌اید که مانده‌اید؟

ـ در مجموع شاید سه سالی، تا اواسط اسفندماه ۱۳۵۷ اما آن سال‌ها را جزو عمرم به‌حساب نمی‌آورم. می‌دانید؟ راستش بار غربت سنگین‌تر از توان و تحمل من است. همهٔ ریشه‌های من در این باغچه است، و این ریشه‌ها آن‌قدر عمیق در خاک فرو رفته که جز به ضرب

تبر نمی‌توانم از آن جدا بشوم، و خود نگفته پیدا است که پس از قطع ریشه چه امیدی به بار و بر باقی خواهد ماند. شکفتن در این باغچه میسر است و ققنوس تنها در این اجاق جوجه می‌آورد. وطن من اینجا است. به جهان نگاه می‌کنم اما فقط از روی این تخت پوست. دیگران خود بهتر می‌دانند که چرا جلای وطن کرده‌اند. من اینجائی هستم. چراغم در این خانه می‌سوزد، آبم در این کوزه ایاز می‌خورد و نانم در این سفره است. اینجا به من با زبان خودم سلام می‌کنند و من ناگزیر نیستم در جواب‌شان بن‌ژور و گودمرنینگ بگویم.

۱۵ اسفند ۶۵

احمد شاملو

احمد شاملو

کتابشناسی

شعر:

- ۲۳. یک چاپ مستقل بدون ناشر: ۱۳۳۰. چاپ‌های سانسور شدهٔ دیگر ضمیمهٔ **مرثیه‌های خاک**.
- **قطعنامه**، چاپ اول با مقدمهٔ فریدون رهنما و به هزینهٔ او: ۱۳۳۰. چاپ سوم به اضافهٔ مقدمهٔ ع. پاشائی و یادداشت‌ها و توضیحات شاعر: ۱۳۶۳، انتشارات مروارید.
- **آهن‌ها و احساس**، ۱۳۳۲، در چاپخانهٔ یمنی تهران توسط فرمانداری نظامی ضبط و طعمهٔ حریق شد.
- **هوای تازه**، چاپ اول ۱۳۳۶، چاپ هفتم ۱۳۶۳، انتشارات نیل.
- **باغ آینه**. چاپ اول بدون ناشر ۱۳۳۹، چاپ پنجم ۱۳۶۱، مروارید.
- **لحظه‌ها و همیشه**. چاپ اول ضمیمهٔ **آیدا در آینه**، ۱۳۴۳. چاپ چهارم ۱۳۵۷، نیل.
- **آیدا در آینه**. چاپ اول با **لحظه‌ها و همیشه**، ۱۳۴۳، چاپ چهارم ۱۳۵۷، نیل.
- **آیدا، درخت و خنجر و خاطره**. چاپ اول ۱۳۴۴، چاپ دوم ۱۳۵۶، مروارید.

- **ققنوس در باران**. چاپ اول ۱۳۴۵، چاپ چهارم ۱۳۵۷، نیل.
- **مرثیه‌های خاک**. چاپ اول ۱۳۴۸، چاپ چهارم ۱۳۵۷، نشر امیرکبیر.
- **شکفتن در مه**. چاپ اول ۱۳۴۹، چاپ دوم ۱۳۵۴(؟)، انتشارات زمان.
- **ابراهیم در آتش**. چاپ اول ۱۳۵۲، چاپ سوم ۱۳۵۳(؟)، انتشارات زمان.
- **دشنه در دیس**. چاپ اول ۱۳۵۶، چاپ دوم ۱۳۵۷، مروارید.
- **ترانه‌های کوچک غربت**. چاپ اول ۱۳۵۹، انتشارات مازیار.
- **مدایح بی‌صله**. اشعار ۱۳۵۸ به بعد.

گزینهٔ اشعار:

- **برگزیدهٔ اشعار با حرف‌ها و سخن‌هائی در شعر و شاعری**. چاپ اول ۱۳۴۸، چاپ چهارم ۱۳۵۰، انتشارات بامداد.
- **برگزیدهٔ اشعار**. چاپ اول ۱۳۴۷، نشر روزن. چاپ سوم ۱۳۶۳، نشر تندر.
- **از هوا و آینه‌ها**. چاپ اول ۱۳۴۸، انتشارات اشرفی. چاپ ششم ۱۳۶۳، نشر تندر.
- **کاشفان فروتن شوکران**. انتشارات ابتکار، ۱۳۵۹، ضمیمهٔ نوار صوتی با موسیقی فریدون شهبازیان. کتاب در چاپ‌های مختلفی عرضه شده است.

شعر (ترجمه):

- **غزل غزل‌های سلیمان**. ۱۳۴۷، انتشارات طهوری.
- **همچون کوچه‌ئی بی‌انتها...** چاپ اول ۱۳۵۲، انتشارات صفی‌علیشاه. چاپ دوم ۱۳۵۷، انتشارات مازیار.
- **هایکو** (شعر ژاپنی). با ع. پاشائی. ۱۳۶۱، انتشارات مازیار.
- **سیاه همچون اعماق افریقای خودم**. اشعار **لنگستن هیوز**. انتشارات ابتکار، به ضمیمهٔ نوار صوتی با موسیقی **کیت جارت**: ۱۳۶۲.
- **ترانه‌های میهن تلخ**. اشعار **یانیس ریتسوس**. انتشارات ابتکار، به ضمیمهٔ نوار صوتی با موسیقی **یانیس گزناکیس**: ۱۳۶۲.
- **ترانهٔ شرقی، و اشعار دیگر**. اشعار **فدریکو گارسیا لورکا**. انتشارات ابتکار، به ضمیمهٔ نوار کاست با گیتار **آنا هوآلپا یوپانکوئی**: ۱۳۶۲.
- **سکوت سرشار از ناگفته‌ها است**. برگردان آزادی از اشعار **مارگوت بیکل**، با

محمد زرین‌بال. انتشارات ابتکار، به ضمیمهٔ نوار صوتی با موسیقی بابک بیات: ۱۳۶۳.

- **چیلن سپیده‌دم**. برگردان آزاد شعرهای **مارگوت بیکل**، با **محمد زرین‌بال**. به ضمیمهٔ نوار صوتی با موسیقی بابک بیات: ۱۳۶۸.

قصه:

- **زیر خیمهٔ گر گرفتهٔ شب**. یک چاپ بدون ناشر: ۱۳۳۵(؟).
- **درها و دیوار بزرگ چین**. چاپ اول ۱۳۵۲، انتشارات نمونه، چاپ سوم ۱۳۶۵، مروارید.

رمان و قصه (ترجمه):

- **نایب اول. قصه‌ئی از رته بارژاول**. یک چاپ در ۱۳۳۰(؟). نشر شتاب(؟).
- **لئون مورن کشیش**. اثر **بئاتریس بک**. انتشارات معرفت: ۱۳۳۴. از چاپ‌های احتمالی بعدی اطلاعی در دست نیست.
- **برزخ**. اثر **ژان رووروزی**. انتشارات معرفت: ۱۳۳۴. از چاپ‌های احتمالی بعدی اطلاعی در دست نیست.
- **زنگار**. اثر **هربر لوپورریه**. انتشارات معرفت: ۱۳۳۴. از چاپ‌های احتمالی بعدی اطلاعی در دست نیست.
- **خزه** (ترجمهٔ مجددی از زنگار). چاپ اول ۱۳۴۰، کتاب کیهان. چاپ سوم ۱۳۵۶، انتشارات زمان.
- **پابرهنه‌ها**. اثر **زاهاریا استانکو**. چاپ اول، ترجمهٔ ناقصی با عطا بقائی: ۱۳۳۷، نشر **گوتنبرگ**. ترجمهٔ کامل: چاپ اول ۱۳۵۰، چاپ دوازدهم ۱۳۵۹، نشر زمان.
- **قصه‌های بابام**. اثر **ارسکین کالدول**. چاپ اول ۱۳۴۶، انتشارات سپهر. چاپ سوم ۱۳۶۴، نشر تندر.
- **پسران مردی که قلبش از سنگ بود**. (فصلی از کتاب **مور یوکائی**) یک چاپ در ۱۳۳۰، نشر شتاب.
- **81490**. اثر **آلبر شمبون**. چاپ اول ۱۳۴۴، نشر جوانه، چاپ سوم ۱۳۵۳، نشر نمونه.

- **افسانه‌های هفتاد و دو ملت**، در دو دفتر، ۱۳۳۷، نشر گوتنبرگ.
- **دماغ**. سه قصه و یک نمایشنامه از **ریونو سوکه آکوتاگاوا**. چاپ اول ۱۳۵۱، نشر نمونه. چاپ دوم ۱۳۶۵، مروارید.
- **افسانه‌های کوچک چینی**. چاپ اول ۱۳۵۱، کتاب نمونه. چاپ دوم ۱۳۵۶، مروارید.
- **دست به دست**. اثر **ویکتور آلبا**. چاپ اول ۱۳۵۱، کتاب نمونه، چاپ دوم ۱۳۵۶، چاپ کتیبه.
- **سربازی از یک دوران سپری‌شده**، چاپ اول ۱۳۵۳، انتشارات موج. از چاپ‌های احتمالی دیگر اطلاعی در دست نیست.
- **زهرخند**. (مجموعهٔ قصه‌ها). چاپ اول ۱۳۵۱(؟)، انتشارات موج.
- **لبخند تلخ**. (مجموعهٔ قصه). چاپ اول ۱۳۵۱، چاپ دوم ۱۳۵۵، انتشارات موج.
- **مرگ کسب و کار من است**. اثر **روبر مرل**. چاپ اول ۱۳۵۲، چاپ سوم ۱۳۶۳، کتاب زمان. چاپ چهارم ۱۳۶۹، کتاب زمان.
- **بگذار سخن بگوییم**. اثر مشترک **دمیتیلا د چونگارا** و **موئما ویتزر**. چاپ اول ۱۳۵۹، چاپ چهارم ۱۳۶۰، انتشارات مازیار.
- **مسافر کوچولو**. اثر **آنتوان دو سن تگزوپه‌ری**. چاپ اول ۱۳۵۸ در **کتاب جمعه**، چاپ دوم ۱۳۶۳ به ضمیمهٔ نوار صوتی با **موسیقی گوستاو مالر**، نشر ابتکار.
- **عیسا دیگر، یهودا دیگر**. بازنویسی رمان «قدرت و افتخار» (اثر **گراهام گرین**) ۱۳۶۵، چاپ نشده.
- **دن آرام**. اثر **شولوخوف**. منتشر نشده.

نمایشنامه (ترجمه):

- **مفتخورها**. اثر **گرگه‌لی چی‌کی** (با خانم **آنگلا باران‌ی**). چاپ اول بدون ناشر ۱۳۳۲. چاپ سوم ۱۳۵۶، انتشارات کتیبه.
- **عروسی خون**. اثر **فدریکو گارسیا لورکا**. چاپ اول ۱۳۴۷، نشر روزن. چاپ دوم ۱۳۵۶، انتشارات توس.
- **درخت سیزدهم**. اثر **آندره ژید**. چاپ اول ۱۳۴۰، در **کتاب هفته**. چاپ سوم

(=چهارم) ۱۳۵۶، کتاب زمان.

- **دسی‌زیف، و مرگ.** اثر روبر مرل (با فریدون ایل‌بیگی). چاپ اول ۱۳۴۲ در کتاب هفته. چاپ سوم (=چهارم) ۱۳۵۶، کتاب زمان.
- **نصف‌شب است دیگر، دکتر شوایتزر!** اثر ژیلبر سسبرون. چاپ ۱۳۶۱، انتشارات ابتکار.

متن‌های کهن فارسی:

- **حافظ شیراز**. چاپ اول ۱۳۵۱، چاپ پنجم ۱۳۶۱، و بارها تکثیر چاپ‌های اول تا سوم. انتشارات مروارید.
- **افسانه‌های هفت گنبد (نظامی گنجه‌ئی)**. چاپ اول ۱۳۳۶، چاپ دوم ۱۳۵۸، انتشارات نیل.
- **ترانه‌ها (ابوسعید ابوالخیر، خیام، باباطاهر)**. چاپ اول ۱۳۳۶، انتشارات نیل. از چاپ‌های قطعی بعدی اطلاعی در دست نیست.

شعر و قصه برای کودکان:

- **خروس زری، پیرهن پری**. (براساس قصهٔ تالستوی). با نقاشی‌های فرشید مثقالی. انتشارات نیل، ۱۳۵۷(؟). به‌صورت نوار صوتی، انتشارات ابتکار، ۱۳۶۰.
- **قصهٔ هفت کلاغون**. با نقاشی‌های ضیاءالدین جاوید. کتاب زمان، ۱۳۴۷(؟). از چاپ‌های احتمالی بعدی اطلاعی نیست.
- **پریا**. با نقاشی‌های ژاله پورهنگ. چاپ اول ۱۳۴۷، نشر روزن.
- **ملکهٔ سایه‌ها** (براساس یک قصهٔ ارمنی). با نقاشی‌های ضیاءالدین جاوید. ۱۳۴۸(؟)، نشر امیرکبیر.
- **چی شد که دوستم داشتن؟** اثر ساموئل مارشاک. با نقاشی‌های ضیاءالدین جاوید. ۱۳۴۸(؟)، کتاب زمان.
- **قصهٔ دخترای ننه دریا**. با نقاشی‌های ضیاءالدین جاوید. ۱۳۵۷، امیرکبیر.
- **بارون**. با نقاشی‌های ابراهیم حقیقی. ۱۳۵۷، امیرکبیر.
- **قصهٔ یل و اژدها**. براساس قصه‌ئی از آنگل کارالی‌ئی‌چف. با نقاشی‌های اصغر قره‌باغی به ضمیمهٔ نوار صوتی، ۱۳۵۹(؟)، نشر ابتکار.

آثار دیگر:

- **از مهتابی به کوچه.** (مجموعهٔ مقالات). ۱۳۵۷، انتشارات توس.
- **یادنامهٔ هفتهٔ شعر خوشه.** (جنگ شعر معاصر). چاپ اول ۱۳۴۷، کتاب خوشه. چاپ دوم ۱۳۶۳، انتشارات کاوش.
- **کتاب کوچه.** (جامع فرهنگ توده). تا مجلد پنجم، از ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۰، انتشارات مازیار.
- **حواشی و یادداشت‌ها** (دربارهٔ غزلیات حافظ). به چاپ نرسیده.
- **درست از میان گود.** مجموعهٔ مقالات، گفتارها و مصاحبه‌های سیاسی ۱۳۵۶ تا ۱۳۵۹. به چاپ نرسیده.
- **نگرانی‌های من.** سخنرانی در دانشگاه برکلی، اپریل ۱۹۹۰. چاپ سیرا، نیوجرسی.
- **مفاهیم رند و رندی در غزل حافظ.** سخنرانی در دانشگاه هاروارد و برکلی، اپریل ۱۹۹۱. چاپ و نشر زمانه، سن‌خوزه.

از میان مطبوعات:

- **سخن نو.** پنج شماره، ۱۳۲۷
- **روزنه.** هفت شماره، ۱۳۳۰(؟)
- **اطلاعات ماهانه.** دورهٔ یازدهم، ۱۳۳۶(؟)
- **ماهنامهٔ اطلاعات.** دو شماره، ۱۳۳۶(؟)
- **کتاب هفته.** تا شمارهٔ ۲۵ (فروردین ۱۳۴۱).
- **خوشه.** از شمارهٔ ۲۷ (پنجم شهریور ۴۶) تا شمارهٔ نوروز ۴۸، تعطیل مجله.
- **هفته‌نامهٔ ایرانشهر.** (چاپ لندن). ۱۳۵۷، تا شمارهٔ ۱۵.
- **کتاب جمعه.** (سی و شش شماره) ۴ مرداد ۵۸ تا اول خرداد ۵۹.

۲

گفت‌وگو با محمود دولت‌آبادی

ـ خبر این بود و این است که شما و احمد شاملو از ایران کاندیدای جایزهٔ جهانی نوبل هستید؟

ـ من به شایعات رغبت و علاقه ندارم. به همین سبب شایعهٔ کاندیداتوری خودم را هم جدی نمی‌گرفتم ـ گرچه اگر حقیقت داشته باشد تعجبم را هم برنمی‌انگیزد ـ تا اینکه اصل خبر را از دوست و مترجم گرامی خانم لیلی گلستان شنیدم که خبرنگاری بین‌المللی تلکس آن را از طریق خبرگزاری «آنسا»ی ایتالیا به ژاپن سر راه دریافت کرده و به خانم لیلی گلستان اطلاع داده بود. گلستان گویا همان روز دریافت خبر به من تلفن زد و با شوق خبر را به من داد. بعد از آن‌هم خبر را از خانم دانشور و شاملو شنیدم.

ـ بعد از شنیدن خبر چه احساسی داشتید؟

ـ بعد از شنیدن خبر از اینکه فقط در شمار کاندیداها قرار گرفته‌ام احساس کردم قانع نشده‌ام. دوست‌تر می‌داشتم خبر برنده شدنم را می‌شنیدم. با وجود این لحظه‌ای دچار تردید شدم که چگونه ممکن

است آثار نویسنده‌ای که هنوز به آن پنج زبان مشروط ترجمه نشده در شمار کاندیداهای نوبل قرار بگیرد؟ اما فکر کردم لابد در قوانین نوبل هم استثنایی وجود دارد. به هرحال در آن لحظه از اینکه یکی از ما مردم ــ گیرم شاملو یا دولت‌آبادی ــ توانسته است در زمینه یکی از کوششهای بشری ارزشهایی با معیارهای جهانی ارائه کند، احساس زیبا و شایسته‌ای از غرور ملی در خود یافتم.

ــ در صورتی که این رویداد از مرحلهٔ کاندیداتوری بگذرد و شما برنده جایزهٔ نوبل بشوید چه واکنشی خواهید داشت؟

ــ نمی‌دانم در آن لحظه چه احساس و واکنشی خواهم داشت؛ اما در حال و هوایی که اکنون هستم اگر چنین اتفاقی بیفتد از آن استقبال خواهم کرد.

ــ چرا روی حال و هوای اکنون تأکید دارید؟

ــ چون درست در چنین حال و هوایی است که غرور مجروح شدهٔ ما به تصدیق ارزشهای یک ملت از سوی جهانیان نیاز دارد.

ــ به هرحال در هر شرایطی جایزهٔ نوبل چیز کمی نیست. بخصوص که ادبیات یک پدیده ماندگار است. در صورت تحقق یافتن این امکان چه خواهید کرد؟

ـ مطمئناً کارهایی که دیگر برندگان کرده‌اند مکرر نخواهم کرد.

ـ آنها چه کرده‌اند؟ یا جایزه را پذیرفته‌اند یا رد کرده‌اند، امکان سومی هم وجود دارد؟

ـ نمی‌دانم.

ـ و اگر انتخاب نشدید چه؟

ـ هیچ، حتماً به سوگ نخواهم نشست. ما که به نشدنها عادت داریم.

ـ آقای شاملو و براهنی جزو آن دسته از شاعران و نویسندگانی بودند که تصور می‌شد بعد از تحول سالهای شصت تا شصت‌ودو که در انقلاب پیش آمد به خارج کشور کوچ کنند؛ اما نرفتند. هرکدام استدلال خاص خود را هم داشتند. اما شما را هرگز فکر نمی‌کردم رغبتی داشته باشید. بطور عملی هم دیدم. سوآلم این است: چرا من راجع به شما چنین تصوری داشتم؟ چرا مطمئن بودم نمی‌روید؟

ـ در حقیقت به همان علتهایی که شما فکر می‌کرده‌اید و این به دقت و هوشمندی شما مربوط می‌شود که تصور درستی از من داشته‌اید. اما چون می‌خواهید جوابش را از زبان خودم بشنوید می‌توانم اذعان کنم که در تمام لحظات پراضطراب، این عبارت مدام

در ذهنم رژه رفته است که «چرا من باید از سرزمینم بروم؟» و اینکه انسان چطور می‌تواند و چرا می‌باید عمر و زندگیش را جا بگذارد و برود؟ و طبعاً فکر کرده‌ام به همهٔ رفتگان و روندگان و فکر کرده‌ام که من در کدام دسته و رسته می‌توانم جای بگیرم؟ چون دسته‌ای جان خود را برداشته و رفته‌اند که طبعاً موجه است و من جزو آن دسته نبودم؛ چون دشوار بود دلیلی بیابم و باور کنم که جانم در خطر است. دسته‌ای پولهای یغمایی خود را برداشته و رفته‌اند؛ و من قطعاً جزو آنها هم نبودم تا بتوانم میهنم را در یک چمدان کوچک و یک دسته چک مسافرتی جا بدهم. دسته‌ای تخصص و دانش خود را برداشته و رفته‌اند؛ و من تخصص و دانشی هم نداشته‌ام و ندارم. و دسته‌ای که نه، انبوهی هم بی‌تابی و کم‌طاقتی خود را برداشته و رفته‌اند؛ که من جزو ایشان هم نبوده‌ام. عده‌ای هم روح خود را برداشته و رفته‌اند ـ که کاش نرفته بودند ـ و من ممکن بود در آن جمع بگنجم؛ اما چون تأمل کردم دیدم در آن جمع هم نمی‌توانم جای بگیرم. که من در جستجوی تشنگی هستم، نه درپی رفع تشنگی[1] و روح من اگر نفس و صدایی داشته باشد شنوندگانش هم در اینجا هستند. گمان می‌کنم بر خیلی از این جمع زود معلوم شد که ـ علیرغم یافتن امکان آزادی بیان ـ دچار اشتباه شده‌اند که رفته‌اند. جالب اینکه به‌محض رسیدن به آنسوی مرز میکروفون رادیو بی‌بی‌سی جلوشان سبز شد، چند دقیقه‌ای شکوه گلایه‌هاشان را ضبط و پخش کرد و پرونده را بست. و من هر وقت صدای یکی از دوستان یا اینکه خبرش را از بی‌بی‌سی شنیدم با خود گفتم «این یکی را هم کله کردند» و کله کردن کنایه از

---

۱. مولانا بلخی: آب کم‌جو تشنگی آور به دست.

کندن سر پرنده است (و غالباً کبوتر دزدها از سر کینه و به قصد خون به جگر کردن عشقباز این کار را می‌کنند) به این ترتیب دوستانی هم که با هدف یافتن میدانی برای سخن آزاد گفتن از کشور خارج شدند، عملاً دچار یک اشتباه اساسی شدند و آن مسئلهٔ بی‌توجهی به سیستم تبلیغاتی غرب در موقعیتها بود. درواقع سوءتفاهم بر سر درک این نکتهٔ ظریف که نظام تبلیغاتی غرب اگر لازم باشد از کاه کوه درست می‌کند و اگر لازمش نباشد می‌تواند همهٔ کوههای عالم را مثل پر کاهی بی‌مقدار جلوه بدهد. خارج شدن دوستان ـ دست بر قضا ـ خورد به دورهٔ خاصی از کار آن نظام که ظاهراً دوره دفاع از حقوق بشر و اینجور حرف و سخنها موقتاً گذشته بود!

پس ارزیابی من از وجه اجتماعی رفتن چنین بوده و هست. می‌ماند جنبهٔ عمیقاً شخصی و انسانی آن که البته به دشواری قابل تفکیک است از دیگر وجوه، و آن یعنی رنج و سختی کشیدن، تحقیر را برتافتن و با ناامیدی چالیدن. که من رنج و سختی را با عشق به امکان زندگی و شادی تحمل می‌کنم، تحقیر را با کار جبران می‌کنم و ناامیدی را با آرزوهای بزرگ واپس می‌زنم. عقیده دارم و چنین هست که میهن ما ایران، یکی از زیباترین و قابل‌ترین پارهٔ خاک زمین است. هم پرورندگاه ما و رنجهای ما و بهترین آرزوهای ما. و راستی را چرا من باید از میهنم بروم؟ صرف خلاف آمد زمانه؟ بی‌تابی در برابر وهن و سختی، «لاف عشق و گله از یار[1]...؟ نه؛ زندگی من ثقیل‌تر از آن است که بتوانم زود و آسان جابجایش کنم. واقعاً آدمی رنجهایش را بار دوپاره استخوان کج و مچ شده‌اش از خاک برکند کجا ببرد؟ آخر

---

۱. حافظ: لاف عشق و گله از یار، زهی لاف گزاف.

زندگی انسان که با یاد پر نشده است. سرو کاشمر نیز هم تا در خاک خود ریشه درنشانده داشت سرو بود. اما چون‌از قلب خاک بدرکشیده شد، دیگر هرچه شاید بود و توانستی شد، اما سرو نبود.

ـ شنیده‌ام یکی چند از آثار شما در خارج کشور ترجمه شده است. آیا از کم و کیف قضیه اطلاعی دارید؟

ـ من هم شنیده‌ام اما ندیده‌ام و باور نمی‌کنم. بخصوص فکر می‌کنم و تقریباً اطمینان دارم که اگر هم در این زمینه قدمی برداشته شده باید نیمه‌کاره مانده باشد. چون دعواهای فرقه‌ای یکی از داده‌هایش هم جلوگیری از انجام چنین کارهایی است. بخصوص درباره من و کارهایم این مشکل همچنان به قوت خود باقی است. حدود سه سال پیش خانم سیمین دانشور خبر دست به‌کار ترجمه کلیدر را در امریکا به من داد و اوراق و مکاتباتی هم ایشان در اختیار داشت که دلالت بر چنین اقدامی می‌کرد، اما این کار ظاهراً ناگهان متوقف شد. در شرق هم خبرهایی شنیده‌ام که پاره‌ای آثارم ترجمه شده، اما چون اصل ترجمه شده اثر را ندیده‌ام پس آن را هم شایعه تلقی می‌کنم. اما نزدیکترین منبع خبری در مورد ترجمه کارهای من خانم سیمین دانشور است. که گویا مترجمین آثار من با ایشان مکاتبه کرده و در مکاتبه هستند. پس خبر دقیق‌تر را می‌توانید از ایشان بگیرید!

ـ ممکن است بپرسم طبق آخرین آماری که دارید کلیدر تاکنون

چندهزار نسخه چاپ شده و در چه شهرستانهایی بیشتر به فروش رفته است؟

ز

ــ این سوآل را بهتر است ناشر جواب بدهد، چون من حضور ذهن ندارم.

ــ به نظر من شما مخاطبین جدیدی در بین خوانندگان رمان پیدا کرده‌اید. فکر می‌کنید این گروه چه کسانی هستند؟

ــ در حدودی که دستگیرم شده خوشبختانه خوانندگان من منحصر و محدود به یک گروه، لایه یا یک طبقهٔ خاص نیستند. خوانندگان رمانهای من را در میان تمام گروهها و لایه‌های اجتماعی می‌توان دید. این تعمیم‌پذیری فقط به طبقات گوناگون هم محدود نمی‌شود، بلکه در طبقه‌بندیهای سنی هم مصداق دارد.

ــ فکر می‌کنید دلیل این روآوری عظیم مردم جامعهٔ ما به سوی رمان چیست؟ نبودن سرگرمیهای متفاوت یا پیدا کردن زبان مشترک با روشنفکر، یا نه به سبب افزایش قدرت خرید در میان قشری از طبقهٔ متوسط.

ــ نه به قصد یافتن زبان مشترک با روشنفکر است و نه به سبب پیدا شدن قدرت خرید در میان طبقهٔ متوسط، چون دست بر قضا طبقهٔ متوسط که در گذشته اقلاً در مقام مصرف نیرویی کثیر و گسترش یابنده

بود بعد از انقلاب اسلامی از پک و پز افتاده و قدرت خریدش نه تنها بالا نرفته بلکه بسیار هم پایین افتاده است. در نظر بیاورید درآمد ثابت این طبقه را ـ بخصوص که اکثراً حقوق‌بگیر هستند ـ و هزینهٔ رو به افزون زندگی را از ده سال پیش تا امسال؛ همچنین نرخ نسبتاً بالای کتاب را که خود علل روشن و آشکاری دارد. پس اقبال مردم از رمان و رمان‌خوانی به این علت بخصوص اصلاً نیست. اما یافتن زبان مشترک با روشنفکر؟ به گمان من این هم نیست. چون گرایش به «یافتن زبان مشترک با روشنفکر» از طرف خواننده کاری سنجیده و آگاهانه است و آن‌هم در جامعه‌ای می‌تواند مصداق یابد که روشنفکر جایی در سطوح اجتماعی داشته و دیدگاههایی را در مسائل اجتماعی ـ سیاسی بطور مستمر بتواند با مردم در میان بگذارد تا در نتیجه مردم برانگیخته شوند به یافتن زبان مشترک با روشنفکر. در حالی‌که ما می‌دانیم در شرایط امروز جامعهٔ ما چنین نیست و آنچه آشکارگی‌اش نظرگیر است محو بودن اجتماعی روشنفکر است.

اما «نبودن سرگرمیهای متفاوت»؟

به گمان من نبودن سرگرمیهای متفاوت هم جای تعیین کننده‌ای به‌عنوان انگیزهٔ روی‌آوری مردم به رمان و ادبیات ندارد، اگرچه باید در وجهی در محاسبه گنجانیده شود. چون می‌دانیم که هنوز هم انواع سرگرمیهای متفاوت و امکان بهره بردن از آنها وجود دارد و درصد کسانی که در رمان پی سرگرمی هستند چندان زیاد نیست.

ـ پس چیست؟

ـ به گمان من مردم سؤالاتی دارند که پاسخ آنها را در ادبیات و بخصوص در رمان می‌جویند و این یکی از مهمترین اتفاقات اجتماعی ما است که روی داده و من بهای فراوانی برایش قایل هستم. چرا؟ چون مردم یک سرزمین از طریق ادبیات است که می‌توانند با جزئیات بافت زندگی اجتماعی ـ عاطفی خود آشنا شوند، و ادبیات است که می‌تواند با دقت و حوصله به ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین مسائل انسانی و اجتماعی بپردازد و دریافتهای خود را با خواننده قسمت کند. همچنین ادبیات است که می‌تواند پیش‌زمینهٔ حرکت و پیشرفت اجتماعی را ـ با سمت‌گیریهای نسبتاً درست ـ فراهم کند، کاری که در جامعهٔ معاصر ما ـ از مشروطیت تا امروز ـ هرگز در یک روند پیوسته و تکاملی انجام نگرفته است. اما چنین کاربردی را در ادبیات ملتهایی که تاریخشان را خودشان می‌سازند به روشنی می‌شود دید. چون این ویژگی ادبیات است که در هر مرحلهٔ مهم تاریخ یک ملت با اندوختن گذشته در اکنون خود سمت و جهت آینده را می‌یابد و پیشنهاد می‌کند. شاید به همین سبب حکومتهای خودکامه چون شاه از آن‌رو نسبت به ادبیات و هنر حساسیتهای غلوآمیز نشان می‌دهند که وظیفه دارند تاریخ را آنگونه بسازند و بنگارند که سازگار با ارادهٔ غیر باشد نه فراخورد معیارها و ارزشهای خود ویژهٔ یک ملت. زیرا که ادبیات تمام تلاش خودآگاه و ناخودآگاهش در جهت کشف و باروری ارزشهای درونی ملت است با هدف نفی آنچه که ملت را از رشد و بالندگی بازمی‌دارد. در این معنا ادبیات «ملت‌شدن» مردمان پراکنده را ممکن‌تر می‌سازد و در چنین ادبیاتی است که مردمان و اقوام پراکنده در یک سرزمین امکان پیدا

می‌کنند خود را در مقام یک ملت بازیابند، و این یکی از مهمترین معجزات ادبیات است یا می‌تواند که باشد.

پس در نظر من روی‌آوری مردم ما به ادبیات و بخصوص رمان انگیزهٔ درست تاریخی ـ اجتماعی ـ عاطفی دارد. و چنین گرایشی علاوه بر تلاش آنها برای یافتن پاسخ به سوآلات بی‌شماری که بخصوص در دههٔ اخیر در ذهنشان ایجاد شده ـ دهه‌ای که بسیاری تصورات و حتی تفکرات را در اذهان به‌هم ریخته است ـ هم در این پیوست کوششی است در جهت بازیابی «خود». بنابراین مردم نه به علت سرگرمی نه به علت یافتن زبان مشترک یا روشنفکر و نه به‌سبب قدرت خرید است که رو به ادبیات و عمدتاً رو به رمان آورده‌اند، بلکه آنها به‌درستی دریافته‌اند که رمان با قابلیتهای ظریف و پیچیدهٔ خودویژه‌اش ـ در مقام جهانی خودمانی ـ می‌تواند آنها را در مقابل هجوم نیروهایی که می‌کوشند یک مردم را از «خود بیگانه» کنند یاری بخشد.

ـ این که می‌گویید مردم در پی یافتن پاسخ به سوآلات بیشمار خود رمان می‌خوانند درست است. اما به نظرم می‌رسد که این خود عاملی است که در کنار سه عامل که برشمردم قرار می‌گیرد. چون مردم پاسخ سوآلهای بیشمار خود را که در دههٔ اخیر ذهن‌شان را مشغول کرده بطور عمده در سفرنامه‌ها و کتابهای تاریخی (بیشتر دورهٔ قاجار) که این اواخر فروش سرسام‌آوری داشته پیدا می‌کنند که یک وجهش نیز رمان است. و در مثال رمان کلیدر خود شما که با اقبال عمومی هم روبه‌رو شده پاسخ کدام یک از پرسشهای دههٔ اخیر را می‌دهد؟ یا حتی رمان

ثریا در اغمای آقای اسماعیل فصیح که بطورکلی در زمینهٔ مسائل روز نوشته شده پاسخ کدام پرسش ضروری مردم را می‌دهد؟ و حالا به نظرم می‌آید عامل دیگری هم در جذب مردم به سوی رمان مؤثر بوده است. و آن واکنش نسبت به خواندن کتابهای سخت و زمخت «جلد سفید» سال ۵۶ و ۵۷ بوده است که بیشتر به طرح مسائل سیاسی اجتماعی اختصاص داشت. شاید خواندن رمان یک زنگ تفریح طولانی است برای مغزهای رمیده از سیاست.

ـ شاید یک رمان به سوآل مشخصی پاسخ ندهد و الزامی هم نیست. اما رمان عرصه‌های گوناگون زندگی یک ملت را بازشناسی می‌کند. معیارها و موازینی را طرح می‌کند و بسیاری جزئیات دیگر... که این همه می‌تواند منجر به شناخت بیشتر مردم از خودشان بشود و این کار خردی نیست. و اینکه اشاره به کتابهای جلد سفید می‌کنید، خودش نوعی موافقت است با این نکته که مردم دور از شتابزدگی می‌خواهند خود را به نحو عمیق‌تری بشناسند، و شناخت عمیق به واسطهٔ آثار هنری و عمدتاً رمان بیشتر میسر است. به هرحال من این نظر را که مردم در یک زنگ تفریح به سر می‌برند و به‌منظور گذران مفرحانهٔ وقت به ادبیات رو آورده‌اند، نمی‌توانم بپذیرم. چون تجربهٔ کاری خودم اینجور نمی‌گوید.

ـ نظرتان نسبت به ادبیات متعهد که از چندین دهه تاکنون ما به النزاع موافق و مخالف در جامعه هنری شرق و غرب است چیست؟

ـ من ادبیات «غیرمتعهد» نمی‌شناسم به شرطی که تعهد به‌صورت قفسی برای محبوس کردن آزادی اندیشه و خفه‌کردن خلاقیت درنیاید. و پیش از آن به شرطی که هنرمند و نویسنده ابتدا برادری خودرا ثابت کرده باشد، نه اینکه با نقاب تعهد بخواهد چهرهٔ جهل و ناتوانی و جزمیت خود را پوشیده بدارد. و من همیشه خود را متعهد می‌دانم. متعهد نسبت به کاری که انجام می‌دهم. در عین حال مایلم باز هم این نکتهٔ مهم را گوشزد کنم که تعهد یک مفهوم متقابل است بین نویسنده و خواننده، و نه یک مفهوم منفرد و مجرد که فقط نویسنده ملزم به انجام آن باشد. توضیح مفهوم متقابل این است که: هنرمند و هنرپذیر در یک رابطهٔ متقابل، نسبت به حقیقتی متعهد هستند؛ حقیقتی که بیرون از هر دو طرف رابطه و در عین حال در درون هر دو طرف رابطه است. به این ترتیب مقولهٔ تعهد در نگرش من از ساخت یک نظام رابطه‌ای مراد ـ مرید خارج می‌شود و در یک ساخت نوین اجتماعی جای می‌گیرد. من نه «قهرمان» هستم و نه «گلادیاتور»، این است که «اجتماعی» فکر می‌کنم.

ـ نقش ادبیات را در پیوند با ضرورتهای سیاسی دوران ما بگویید.

ـ دقیق‌ترین جواب را در این‌باره یکی از نویسندگان امریکای لاتین داده است که من به نقل آن بس می‌کنم. او می‌گوید «وقتی آزادی نباشد همه چیز سیاسی می‌شود.» در تحلیل این عبارت درست می‌شود گفت ادبیات سیاسی زادهٔ مشروع نبود آزادی است. و ادبیات سیاسی دوره‌های اختناق غالباً بد و استثنائاً خوب هستند. اما در همه

جای دنیا هم نبود آزادی انگیزهٔ ادبیات سیاسی نیست. ـ بسا کشورهایی که مردمانش از نوعی آزادیها برخوردارند اما دارای ادبیات سیاسی هم هستند. در چنان ابعادی سبب آن است که جهان به نحو آشکارتری سیاسی شده است و ضروری است که مردمان سیاست را همچون رکن اساسی و تعیین کنندهٔ زندگی اجتماعی و فردی‌شان مورد توجه قرار بدهند.

ـ چنانچه به اقتضای زمانه و نه تن‌سپردن به شرایط قایل به ضرورتهایی جهت ارائه ادبیات باشیم ـ. به تصور شما در شرایط کنونی کدامیک از ضرورتها نادیده گرفته شده است؟

ـ از نظر من ضرورت همیشه کار است ولی ما در طول شش هفت سال گذشته به هیچ‌یک از مقتضیات و نیازهای ضروری زمانه نتوانسته‌ایم با کار خود جواب بدهیم. علت هم روشن است. مسائل مبتلابه اجتماعی آنقدر با صراحت توأم است که یک آن هم ذهن را آسوده نمی‌گذارد و می‌طلبد که بدانها پرداخته شود. از طرفی شرط و قیدها و موانع چندان سخت و تهدیدآمیز است که نویسنده و هنرمند ـ بخصوص در حوزهٔ داستان و رمان ـ نمی‌تواند به آنها نزدیک شود. مگر با پیش‌بینی پرداخت بهای سنگین و گزاف. در صورتی هم که نویسنده‌ای از فردای خود پروا نکند جخ دچار موانع مراحل نخستین کار می‌شود، و انصاف باید داد که شرایط امروز از لحاظ اسباب و امکانات خلاقیت و عرصهٔ ادبی مضایق بسیار بیشتری را دارد اعمال می‌کند. نبود کاغذ و رکود اقتصادی در کار چاپ و نشر، در انحصار

قرار گرفتن امکانات و ایجاد قیدهای گوناگون و متنوع برای ناشر و نویسنده و چاپخانه‌چی و... می‌تواند در بسیاری از ماها کم‌کاری و حتی بیکاری و تنبلی را توجیه کند (از نومیدی نمی‌خواهم نام ببرم از آنکه مرگبار است.) پس تعجبی ندارد اگر مشکل ما در قبل از «ضرورتها» گره خورده باشد. بخصوص مایلم به نویسندگان و شاعران جوانی اشاره کنم که مجموعه‌هایی را برای چاپ و نشر آماده دارند و موانع فراوان در کار چاپ و نشر را چون دیوارهایی از بتن پیش روی خود افراشته می‌بینند، و این «نشدن»ها صد البته اثر نامطلوب و گاه ویرانگری می‌تواند روی برخی از آنها بگذارد یا اینکه گذاشته باشد. بعضی از این جوانان ــ که دیگر زیاد هم جوان نیستند ــ گهگاه به سراغ من می‌آیند و قصه ـ داستانی می‌آورند که بخوانم و در این دیدارها آشکارا می‌بینم که افسرده و خسته و دلتنگ هستند. دلشان می‌خواهد آثارشان چاپ شود و به دست دیگران برسد، دلشان می‌خواهد از طریق ارائهٔ نوشته‌هایشان خود را بازشناسی و ارزیابی کنند و این حق طبیعی، انسانی و مدنی ایشان است. اما شرایط بسته چاپ و نشر چنان است که نمی‌شود کمترین امید دستیافتنی به ایشان داد و من فقط می‌توانم برایتان موارد بسیاری کسان را مثال بزنم که سی ـ چهل سال است در فرهنگ و ادب ما کار کرده‌اند و آثارشان در مرحلهٔ قبل از ممیزی حتی متوقف مانده است. حالا باید روشن شود که آیا مشکلات و مضایق چاپ و نشر صرفاً ناشی از شرایط جنگ‌زدهٔ کشور است یا اینکه مشکل جاری بدل به ابزاری سیاسی شده است. اگر فرض و احتمال دوم قرین واقعیت باشد بی‌گمان نویسندگان و شاعرانی ــ که ملاحظه‌کاری مرا ندارند ــ دست به نشر آثار خود در

خارج از کشور خواهند زد و این مقابلهٔ فرهنگی باعث پیدایی نوعی از ادبیات خواهد شد که اصطلاحاً زیرزمینی نامیده می‌شود. می‌ماند که چنین ادبیاتی مفید یا مضر به حال معیارهای ادبی ـ فرهنگی ما باشند که من به مفید بودنشان چندان امیدی ندارم، چرا که معمولاً چنین ادبیاتی خودبه‌خود مستقیم و تک‌بعدی از کار درمی‌آید، چون اهدافی نزدیک و دور نظر را آماج قرار می‌دهد. به این ترتیب ممکن است ما باز دیگر دچار همان نمادگراییهای دورهٔ قبل از سال ۵۷ بشویم که یک زبان استعاری ــ و به نظر من ــ مضحک در جامعه باب کرده بود که در آن همه شبها یک «شب» واحد و همه گلها یک «گل» واحد بود؛ و محدوده‌ای تنگتر از این در ادبیات قابل تصور نیست. اکنون باز می‌رسیم به عرایض مخلص در سال ۵۶ دربارهٔ لزوم و ضرورت ایجاد یک انجمن، جامعه یا کانون صنفی ـ فرهنگی نویسندگان و هنرمندان. جای و انجمنی که بتواند با صلاحیت اجتماعی ـ قانونی خود از حقوق مادی ـ معنوی اهل قلم دفاع کند، و امیدوارم انواع و اقسام گرایشهای آن لحظات آتشین تاریخی ــ که انگار همه را در تابهٔ داغ قرار داده بود ــ هم پس از این سالها به این ضرورت رسیده باشند. زیرا از حقوق اجتماعی افراد فقط سازمانهای اجتماعی مربوطه می‌توانند دفاع کنند و لاغیر.

ــ به نظر می‌رسد که مرکز فرهنگی، به جهت همان مرکز فرهنگی بودنش که غیرحرفه‌ای می‌نماید، پاسخگوی رفع این قبیل گرفتاری نویسندگان نباشد. اتحادیه بهترین شکل است. یک دوره‌ای کانون نویسندگان فعالیت داشت اما به لحاظ نامی که بر خود گرفته بود و ناگزیر بود

براساس آن نیز طرح و برنامه بریزد عمیقاً در زمینهٔ احقاق حقوق مؤلفین و مصنفین ناموفق بود. نویسندگان و شاعران به یک اتحادیه صنفی نیاز دارند. البته کانون هم جای خود را دارد. مرکز فرهنگی هم همین‌طور می‌توانند در کنار هم فعالیت کنند و در تناقض هم نباشند.

ــ موافقم، بله؛ اتحادیه درست‌تر است و می‌تواند بر کانونهای مختلف ــ حتی ــ شمول پیدا کند.

ــ برای پاسخگویی به این سوآل باید مراقب بود که هر دورهٔ تاریخی مسائل و مشکلات خاص خود را دارد. پس ابتدا باید ببینیم حل چه مشکلاتی در جامعه ضرورت پیدا کرده است. بعد بگوییم که ادبیات برای از میان برداشتن آن چه نقشی به عهده بگیرد. توضیح بدهم. جنگ (علی‌رغم دیدگاههای متفاوتی که احیاناً درباره‌اش وجود دارد) به‌عنوان معضلی اجتماعی نگاه خواهد شد که باید حل شود. بی‌خانمانی، تلاش خانواده‌ها و وضعیت دشوار اقتصادی و... از عارضه‌های آن به‌شمار می‌رود. سوآلم این است ادبیات در همین مقطع تاریخی چکار باید بکند؟ مسائل را بشکافد و تقویت‌کننده روح مردم باشد. امید به آینده و پایان جنگ بدهد؟ یا نه. بگذارد تندبادها فروکش کنند وگرد و غبارها ته‌نشین شوند و بعد اظهار نظر کند؟ و اصولاً ادبیات به مفهوم آن چه بعدها جزو فرهنگ خواهد شد مجاز خواهد بود روی مقاطع خاص بایستد؟

ــ ادبیات با توجه به واقعیت این مسائل و مشکلات و این باور که

تمام اینها مضامین آن هستند باید کار خود را ادامه دهد. چون همهٔ ما می‌دانیم که ادبیات مثل نفس‌کشیدن است و نفس‌کشیدن تعطیل‌بردار نیست؛ گیرم که به حکم شرایط آدمی ناچار باشد خود را به خفگی بزند. اما اینکه شما با قید فوریت زمان می‌گویی ادبیات در همین مقطع تاریخی چکار باید بکند در حقیقت روی ارتباط و تقابل فعال و زندهٔ ادبیات و جامعه‌داری انگشت می‌گذاری. نکتهٔ موردنظر تو دقیق و قابل توجه است. اما پیش از آن باید متوجه بود که ما چه روزگاری را داریم از سر می‌گذرانیم. بعد از همهٔ زدوبندها و غوغاهای خونبار در آستانهٔ دهمین سال از عمر جمهوری اسلامی و در جریان هفتمین سال جنگی فرسایشی که دارد به فانتاریا تبدیل می‌شود تازه من و تو به هم رسیده‌ایم و داریم طرح مسئله می‌کنیم که چه باید کرد؟ و این درست زمانی است که همه عوامل و امکانات برای نشدن مهیاست. زمانی که یک کتاب از لحظهٔ شروع نوشتن تا مرحلهٔ خوانده شدن در مسیر خود از دهلیزهای تو در توی بسیاری باید بگذرد و از موانع بی‌شماری طی مراحل کند. چون نه‌فقط مشکل نظارت و مجوز چاپ و نشر و چه و چه بر تولید و عرضه یک اثر حاکمیت یافته است، بلکه روند عملی چاپ و نشر در قیدهایی دچار است که در هر مرحله‌ای می‌تواند شل یا سفت شدن یکی از قیدها کتاب یا کتابهایی را بخواباند، یا یکسره کله پا کند. شما در هیچ کجای دنیا نمی‌توانی نمونه‌ای ببینی که ناشر مجبور باشد کاغذ را با قیمت سرسام‌آور از بازار سیاه بخرد و چون کتابی را به آستانهٔ انتشار رساند، بعد از گذر از مرحلهٔ ممیزی متن تازه ناچار باشد بر سر قیمت‌گذاری آن وارد مرحله چانه‌زدن بشود و سرانجام هم نتیجه بگیرد که «اگر برایت صرف

نمی‌کند مجبور نیستی کتاب چاپ کنی، و جز این هم اگر دست ناشر جهت قیمت‌گذاری باز گذاشته بشود، مشکل قدرت خرید مردم هست که نتیجه در هرحال همان انسداد فرهنگی است. پس خودت در مقام دست‌اندرکار نوشتن کتاب و انتشار می‌بینی که موضوع هنوز در مرحلهٔ ماقبل ضرورت، «چه باید کرد؟» دچار و گرفتار است. همان حکایت به مرگ گرفتن است تا به تب ماقبل ضرورت راضی شدن.

حال... اگر قید زمانه و ضرورت رابطه زنده ادبیات با جامعه را ـ موقتاً و به ناچار ـ نادیده بگیریم و فعلاً از خیرش بگذریم، در آن صورت شاید بتوانیم روی نکات عمده باهم به توافق برسیم. در نظر من مهمترین نکات زندگی اعجاب‌آور دوران ما خطر باز هم ویرانی و باز هم نابودی‌ست، خطری که اندک اندک ابعاد مرز و منطقه‌ایش به ابعاد جهانی دارد گسترش می‌یابد. کشور نیرومند و ثروتمند ما روز به روز به فرسودگی بیشتر کشانیده می‌شود، فرسودگی بیشتر باعث ضعف و ناتوانی بیشتر در همهٔ جهات اقتصادی ـ اجتماعی و روانی ملت می‌شود. و اندامی فرسوده، ضعیف و بیمار برای به خود پذیرفتن هر نوع میکروب و مرض آمادگی می‌یابد. از خطر فروپاشی تا خطر هولناک تجزیه و خونریزیهای باز هم فرساینده‌تر و فجیع‌تر. ضعف و سستی و فرسودگی چون استمرار بیابد انبوهه‌های مردم را به‌سوی یأس و ناامیدیهای هولناک می‌کشاند. و مردمی که در ورطه‌های هولناک ناامیدی و بی‌فردایی دچار و گرفتار آمد، حتی اگر نیروی فعالی در خود ذخیره داشته باشد، آمادگی شدیدی پیدا می‌کند برای باز هم تخریب بیشتر و خودویرانی شدیدتر. در این میان هر طرح رذیلانه و جهانخوارانه‌ای را می‌شود بر یک ملت اعمال و سوار کرد. بخصوص

که در جهان کنونی و در نگاه قدرتهای ویرانخواه و ویرانگر استعماری ـ امپریالیستی کارتل ـ تراستهای هار اسلحه‌سازی، مردمانی چون ما مردم آدمیان درجه ۲ و ۳ انگاشته می‌شوند و در نظر آنها ممکن است این نظر قوت بگیرد که نبودمان مقرون به صرفه‌تر است تا بودمان، پس در سمت سودجوییهای اقتصادی و استراتژیک خود برایشان هیچ اهمیتی ندارد که ما مردم و نظایر ما به تمامی ویران و یا از فشار یأس و نومیدی دیوانه بشویم. در همین راستا من مدتی است دچار تفکر و تخیلات (نوعاً مالیخولیایی) دهشتناکی شده‌ام که به‌قول جوانان امروزی مرا از لحاظ روحی در جای خود میخ کرده است. و آن تخیلات اینکه مبادا در درازمدت طرح نابودی جامع ما، نابودی به معنای صریح فیزیکی، یعنی حذف تاریخی و جغرافیایی ما در دست انجام باشد؟ مبادا غولهای نشسته برگردهٔ صیون[1] ملتهایی نظیر ما را در دستور حذف قرار داده باشند؟ نمی‌دانم چرا ذهنم دچار این هول شده است و فکر می‌کنم خرد و خردمندی بالغی به کار داریم مگر بتوانیم در یک تعادل منطقی و متوازن روی پاهای خود بایستیم؛ چنانکه دنیا بتواند در مقام ملت و جامعه‌ای دارای هویت انسانی و برخوردار از حرمت لازم در ما بنگرد. جز این باشد، نابهنجاریهای رفتار ما در مقام یک ملت می‌تواند بهانهٔ مناسبی باشد در دست جهان به شدت دیوانه و بی‌مسئولیت تراستها و کارتلها برای ویرانگری و نابودی. هم در این موقعیت پرآشوب و خطیر، در راستای تعادل و توازن، ایران ما می‌توانست و می‌تواند با ظرافتی هوشمندانه و خردمندانه به جانبداری از صلح و حق حیات انسان یکی از مناطق

---

۱. صیون

غیر اتمی اعلام بشود. این خود تسلای عمده و امید بزرگی می‌توانست باشد و هنوز هم می‌تواند باشد. و حالا در این جهان پرآشوب که متأسفانه ما خود یکی از کانونهای آتش و آشوب آن هستیم و هرگونه خطری از تکه تکه شدن تن تا پاره پاره شدن میهن و ویرانی مهیب، احتمالی نامحتمل نیست؛ واقعاً ادبیات چه می‌تواند بکند؟ کاش ادبیات می‌توانست از اعماق فجیع ناامیدی و بن‌بست هول امیدی به عزیمت فردا بیافریند. چون آنچه بیش از همه‌چیز نگران‌کننده است سایهٔ هولناک نومیدی و بی‌فردایی است روی روح و جان یک ملت؛ سایهٔ هولناک نومیدی سردرگمی و بی‌فردایی. آیا ادبیات ما می‌تواند دریچه‌ای گشرده به فردا، فردایی برای زیستن باشد؟ نمی‌دانم. امیدوارم که بتواند.

ـ یکی از شیوه‌ها و شاید بهتر باشد بگوییم سبکهای متداول و بحث‌انگیز در عرصهٔ ادبیات مسألهٔ رئالیسم سوسیالیستی بوده است. بویژه پس از کنگرهٔ بیستم که ژدانف اصول و قوانین و حدود این نوع از ادبیات را وضع کرد بحثهای فراوانی نیز بین منتقدین طراز اول جهان از لوکاچ گرفته تا بقیه پیش آمد که تاکنون ادامه دارد. عده‌ای بر این باورند که رئالیسم سوسیالیستی نابودکننده تخیل و ذهن نویسندگان بوده و نوعی در خدمت حکومت بودن است. گروهی دیگر از طرح کلی آن دفاع کردند که تنها با رئالیسم سوسیالیستی می‌شود به هنر و ادبیات اصیل و مردمی دست یافت. شما چه فکر می‌کنید؟

ـ حقیقت این است که من نام ژدانف را برای دومین بار است که

دارم می‌شنوم. اولین‌بار این نام را به قلم هوشنگ گلشیری خواندم که مرا و یکی دیگر از نویسندگان خوب معاصر را ــ شگفتا ــ به ژدانف و مکتب او(؟) منسوب داشته بود و این دومین‌بار است که دارم از زبان شما می‌شنوم. بعد از آن حرف و سخنها پرس‌وجویی کردم که «این جناب ژدانف که باشد؟» و فهمیدم که ژدانف وزیر فرهنگ (هنوز هم شک دارم) استالین بوده است و من دیگر نیازی به تحقیق بیشتر ندیدم. چون آثار ادبی دورهٔ استالین را کم و بیش خوانده بودم و معلومم شده بود که آثار ادبی «تحت نظر» چه هست و چه می‌تواند باشد. تا آنجا که می‌دانم ژدانفها هم در جهت تنگ‌کردن عرصهٔ هنر و ادبیات تا دایرهٔ محدود درک و مصلحت خود کاری جز این نمی‌کنند که به برخی آثار و نویسندگان آنها انگهای خاصی در جهت نفی بزنند و این همان کاری است که در ایران تحت عنوان «ضد ژدانف» انجام می‌گیرد، یا دست‌کم انجام گرفت. پس می‌بینیم که پدیدهٔ ژدانفی در همه‌جا پیدا می‌شود گیرم در جایی مثل کشور ما پشت نقاب ضد ژدانف.

در این بحث باید ژدانف را نه‌تنها از لوکاچ بلکه از ادبیات سوسیالیستی و حتی از استالین جدا کنیم؟ و چرا؟ چون استالین خود نوشته است عقاید و باورهای دیرینه مردمی در یک نظام عقب‌مانده محصول قرنهاست و آن باورها را در دوره‌ای کوتاه نمی‌توان تغییر داد. و نظر ژدانف، چون آدمی در مقام وزیر نظم استالینی، اگرچه عضو حزب کمونیست هم بوده باشد، فرق می‌کند با اهداف آنچه که ادبیات سوسیالیستی نامیده می‌شود. چرا که رئالیسم سوسیالیستی با اندکی تأمل و بسیاری توانایی و قدرت می‌تواند به دن آرام و گذر از

رنج‌ها برسد و کرسی فراخوردی در ادبیات جهان از خود کنند؛ اما پدیده‌هایی مثل ژدانف و ژدانفیسم می‌تواند به فجایعی نظیر دق‌مرگ شدن ماکسیم گورکی و خودکشی امثال فادایف و سرانجام هم به نفی ژدانفها بینجامد. و به طریق اولی می‌باید لوکاچ را از ژدانف و نوع رئالیسم سوسیالیستی او جدا کرد. و تقابل انگاره‌ای این دو تن در دو قطب یک موضوع ـ رئالیسم سوسیالیستی ـ جلوه‌ای از امیدبخش‌ترین حرکتهای تاریخ فرهنگ معاصر است. به این معنا که نوع ژدانف در ادبیات که می‌کوشد تا جهان را زیر عنوان رئالیسم سوسیالیستی در ذهن استکانی خود بچپاند، با دید ارتجاعی و عینک نگرنده‌اش فنا می‌شود. اما لوکاچ می‌کوشد تا ظرفیتی فراخورد خود جهان به رئالیسم ببخشد و توفیق تاریخی می‌یابد؛ چنانکه بعد از قریب سی سال جامعهٔ سیاسی سوسیالیستی عملاً مجاب نظریات نوع لوکاچ در ادبیات می‌شود و این توفیق حقیقت متکی به بینش علمی است در مقابل شکست عینک متکی به جزمیت. و در تعریف هم رئالیسم سوسیالیستی موضوع پیچیده‌ای نیست و به سادگی قابل درک است. رئالیسم قبل از انقلاب سوسیالیستی بار انتقادی داشت نسبت به زندگی طبقاتی، و چون تحول تاریخی از کهنه به نو صورت گرفت طبیعی بود که رئالیسم انتقادی و رئالیسم انقلابی جای خود را به رئالیسم سوسیالیستی بدهد. و بینگاریم که واژه‌هایی چون «انتقادی، انقلابی، سوسیالیستی و...» صفاتی هستند برای «رئالیسم». کما اینکه صفاتی چون «خوشبینانه، بدبینانه، امیدبخش و...» هم توانسته‌اند پشت رئالیسم سوار شوند. اما حقیقت این است که «رئالیسم» می‌ماند و صفات آن جای عوض می‌کنند، همچنان که

اکنون در جامعهٔ شوروی رئالیسم به صفات تازه‌ای در کار ترسیم شدن است که دیگر نمی‌توان گفتش «رئالیسم انتقاد از برداشتهای نادرست از سوسیالیسم»، چون واقعاً عنوان طولانی‌یی می‌شود؛ پس ناچاریم رئالیسم را همچنان رئالیسم بنامیم که قابلیتهای نامحدودی را داراست و از جمله مهمترین قابلیت آن حرکت با تاریخ و نو شدن یا نو شدن است.

ـ از آوردن نام لوکاچ (که بحث رئالیسم انتقادی را پیش کشید) در کنار رئالیسم سوسیالیستی منظور این بود که سوآل را جنبهٔ کلی‌تر بدهم و نه اینکه لوکاچ مدافع رئالیسم سوسیالیستی بوده است. بگذرم. آیا می‌توانیم از وجود ادبیات ملی منهای وجه شووینیسم آن حرف بزنیم؟ شما فکر می‌کنید این ادبیات تاکنون در کدام جریان یا در وجود چه اشخاصی تشخص پیدا کرده است؟

ـ بله تا مرزهای کرهٔ زمین همچنان آدمیان را جدا از یکدیگر محبوس نگه می‌دارد، و بخصوص مادامی که ما مردم جزو انسانهای درجه ۲ به شمار می‌رویم، نه فقط می‌توانیم از ادبیات ملی حرف بزنیم بلکه ادبیات ملی باید یکی از اهداف مهم ادبیات هر کشور باشد. و اینکه ادبیات ملی ما در وجود چه اشخاصی تشخص پیدا کرده است هم فهمش دشوار نیست. اما وقتی می‌گوییم ادبیات ملی معنا از حیطه فرد پا فراتر می‌گذاریم و باید هم چنین باشد. در هر دوره‌ای ادبیات ملی را تمام هنرمندان آن دوره پدید می‌آورند و چون یک دورهٔ تاریخی پایان می‌گیرد، مردم جامعه شاخصهای ادبیات

ملی‌شان را هم گزینش کرده‌اند. پس در نهایت مردم هستند که به این سوآل شما باید جواب بدهند، چنانکه پیش از این جواب داده‌اند و بعد از این هم جواب خواهند داد. از این‌رو بخصوص که من هنوز جزو حاضرین در چم و خمهای ادبیات هستم اجازه بدهید قضاوت نکنم، مگر ابراز ستایش از همهٔ کسانی که در این راستا زندگی و عمر خود را در طبق اخلاص گذاشته‌اند و مایهٔ مباهات ما مردم هستند و خواهند بود.

ـ با این استدلال شما نسبت به ادبیات دورهٔ تاریخی گذشته جزو مردم هستید. پس از شاخصین نسل قبل از خود که آثارشان رنگ و بوی ادبیات ملی دارد نام ببرید. دهخدا و نیما و هدایت به کنار، گفتید وادبیات ملی را تمام هنرمندان آن دوره پدید می‌آورند. آیا شاخص دیگری هم داریم؟

ـ اتفاقاً این سه تن شاخصهای نمونه و برجسته‌ای از ادبیات و فرهنگ ملی ما هستند و با معیار آنها می‌توان دیگران را سنجید که می‌توانند در شمار فرهنگسازان یک ملت قرار بگیرند یا قرار نگیرند.

ـ ویژگیهای یک رمان ایرانی چه باید باشد؟

ـ ویژگیهای یک رمان ایرانی محدودهٔ مشخصی ندارد. هر نویسندهٔ ایرانی فراخور درک و هوش و توانایی خود می‌تواند ویژگیهای تازه‌ای در رمان ایرانی کشف و ارائه کند. ما نمی‌توانیم برای

فرزندانی که متولد نشده‌اند شناسنامهٔ معینی بنویسیم، نیز نمی‌توانیم آنچه را که تا امروز زاده شده است تمام شده و پایان یافته تلقی کنیم و ویژگیهایشان را معیار نهایی بپنداریم. جز اینکه بطور مبهم بگوییم رمان ایرانی آن اثری است که فقط در ایران می‌تواند و می‌باید آفریده شده باشد و نه در هیچ جای دیگر. همانسان که جامعه، زندگی، ویژگیهای باطنی و تاریخ ایران مختص ایران است و فقط در ایران می‌توانسته رخ بدهد و وجود داشته باشد، نه در جای دیگر. اجازه بدهید عبارتی را که پیشتر به‌صورت یادداشت نوشته‌ام اینجا بیاورم که: (قلمرو رمان را تخیل نویسنده تعیین می‌کند) بگیریم رمان ایرانی را تخیل نویسنده ایرانی.

ـ آیا شما ادبیات داستانی بخصوص رمان امروز خودمان را با ادبیات و رمان دیگر نقاط جهان همسطح می‌دانید؟ اگر جواب مثبت است بگویید صرفنظر از بعد مکانی یعنی مسافت زیاد یا رسانه‌های جهانی چه علتی وجود داشته که ادبیات امروز ما (در مقایسه با ادبیات امریکای لاتین) در سراسر دنیا غریب و ناشناخته مانده است؟ آیا زبان را عامل اصلی تصور نمی‌کنید. چاره چیست؟ بطور مثال آیا می‌شود با ترجمهٔ شعر و ادبیات داستانی توسط مترجمین خوب این مهم را حل کرد؟ یعنی می‌شود به‌طریقی به قلب جهان نزدیک شد و کنار غولهای ادبی جهان ایستاد؟

ـ چون من خود یکی از نویسندگان رمان امروز خودمان هستم بهتر است در این باره قضاوت نکنم. اما امیدوارم ملت ما هم بتواند از این

بایت درکنار سایر ملل قرار بگیرد، و دیگر اینکه اطمینان دارم ارزشهای نیرومند در هر زمینه‌ای می‌توانند خود را به منطق و معیارهای جهانی اعمال کنند. پس اگر چنین ارزشهایی در رمان‌نویسی ما خلق شود یا خلق شده باشد بدون شک ما خواهیم توانست درکنار غولهای ادبی جهان بایستیم و در نظر من این‌چنین امکانی برای ملتی که با خیام و حافظ و مولوی و فردوسی‌اش در جهان شناخته شده است، اتفاق مهمی نیست؛ بلکه می‌تواند به منزلهٔ تلاشی باشد در جهت بازیافتن جایگاه خود، جایگاهی که شایستگی احراز آن از سوی ملت ما قبلاً به اثبات رسیده است. مسئله زبان هم مانع عمده نیست؛ نیروی شایسته در اثر ادبی ـ هنری می‌تواند چنین دیوارهایی را بشکافد. اما این شکافتن دیوارها و موانع البته که اسباب و وسایلی هم لازم دارد که ما بطور بالقوه از آن برخورداریم، اما این داشته بالقوه هنوز آنچنان که باید به فعل درنیامده است.

ـ چرا؟ شما علت و معلولش را در چه می‌بینید؟ قصد من شنیدن حرفهای بیشتر شماست.

ـ بازمی‌گردیم به تأکید روی همان ناخودآگاهی ملی (که امیدوارم تأکید من روی مسئلهٔ ملی در ذهنها با ناسیونالیسم جزمی و تنگ‌نظرانه قاطی نشود) شما در نظر بگیرید که ما دست‌کم شصت سال است با دنیای غرب ارتباط فرهنگی مستمر داریم. یعنی اینکه در تمام طول این مدت نخبگان فرهنگی ما در غرب درس خوانده و آنجا تربیت فرهنگی شده‌اند. اما در تمام طول این مدت که به هر علتی

جمعیتهای گوناگونی از ایران ما در غرب بوده‌اند و هستند هنوز بر سر ساده‌ترین مسائل عام مربوط به یک ملت، یعنی ادبیات، به تفاهم نرسیده‌اند تا دست‌کم چیزی به نام خانهٔ فرهنگ ایران برپا کنند که هدفش نشر و ارائهٔ ادبیات سرزمینشان باشد. در حالی‌که همین جماعات را دسته دسته و گروه‌گروه که بنگری هرکدام برای خودشان دم و دستگاهی برای نشر و پخش انواع اعلامیه‌ها و جزوات دارند که از هر هزارتایش یکیش هم به دست مردم ما نمی‌رسد و چه بسا که اگر برسد هم جدی تلقی نشود. اما اگر هم چنین مسئله‌ای عنوان شود هر دسته و گروهی صدتا جواب در آستین دارد که «اهه... فلانی که به ما مربوط نمی‌شود، او که با ما هم‌عقیده ـ مثلاً ـ نیست»؛ و با اطمینان به شما می‌گویم که هیچ دسته و گروهی هنوز به این درک ساده نرسیده است که آقا یک ملت و بازتاب آن در ادبیات اصلاً بنا نیست در ظرف کوچک عقاید من یا شما جا بگیرد، و منطق این جانگرفتن هم خیلی ساده است: چون مجموعهٔ یک ملت بزرگتر است از یک نوع خاصی عقیده و سلیقه، و به همین جهت است که ملت در تمام ادبیات یک ملت می‌تواند بازتابهایی داشته باشد... اما خیل جریانات که طبیعاً سیاسی هم هستند ـ با وجود واقعیتی چنین آشکار ـ حرف شما را نخواهند پذیرفت، حتی در عرصهٔ ادبیات، چون آنها هرکدام جهان را در استکان خود می‌خواهند بگنجانند. در حالی که اگر این فهم ساده از همان آغاز وجود می‌داشت، جمعیتهای پراکنده و ماشاءالله خیلی زیاد هم متنوع در خارج از کشور با تاریخچه‌ای مستمراً شصت‌ساله، حالا می‌توانستند دارای یک مرکز فرهنگی باشند با شعبات بسیار که یکی از اهم کارهاشان نشر و اشاعهٔ بی‌تعصب ادبیات ایران باشد و

معرفی این ادبیات به جهان. اما نیستند. و نکتهٔ ظریف اینجاست که بیگانگان هم برای ملتی که ارزشهای خود را نشناسد و نشناساند، برای انبوه پراکنده جماعاتی که نتوانسته و نتواند عرصه‌ای برای تبلور هویت ملی خود به دست آورد، ارجی قایل نیستند و نباید هم قایل باشند. پس می‌بینید که اسباب و وسایل شکافتن دیوار و مانع زبان بالقوه وجود دارد، اما به فعل درآمدن و فعال شدنش منوط است به درک این معنای ساده و در عین حال ژرف: یعنی توافق بر سر ارزش فرهنگ ملی و نشو و گسترش آن دور از تعصبات فرقه‌ای.

ـ دربارهٔ ادبیات امریکای لاتین از آقای شاملو هم نظرخواهی کرده‌ام. از شما هم می‌پرسم. چیزی که مسلم است در چند سالهٔ اخیر مردم اروپا و امریکای مرکزی و حتی آسیا و آفریقا به ادبیات آمریکای لاتین توجه زیادی نشان داده‌اند. به نظر شما چه چیز تازه‌ای در ادبیات آن خطه وجود دارد که برای مردم کتابخوان ما هم انگیزه است؟

ـ تا آنجا که من اطلاع دارم در صدوپنجاه سالهٔ گذشته، امریکای لاتین یکی از پرانقلاب‌ترین بخشهای جهان بوده است. قیامهای دهقانی، داعیه‌های آزادیخواهانه و عدالت‌جو، گرایشات دموکراتیک و سرانجام در دهه‌های اخیر انقلابات موفق یا ناموفق سوسیالیستی ـ دموکراتیک یا تجربیات فراوان از پیروزیها و شکستها. در حقیقت دوره‌ای که در امریکای لاتین هنوز به پایان نرسیده دیری است که آغاز شده است و این تکاپوی درونی جوامع لاتینی در نظر من به منزلهٔ درک ضرورت تحول در جهت نو شدن مردمانی است کهن که

روزگاری یکی از نیرومندترین تمدنهای بشری را دارا بوده‌اند. پس این منطقی‌ترین رخداد ممکن است که در ادبیات چنان مردمی شکفته و آن مردمان را در مقام ملتی کهنسال و نوجوی به ثبت رسانیده است. در این معنا توجه به ادبیات امریکای لاتین نه ناشی از بزرگواری و توجه به چیزی است بلکه به دلیل حجت مردمی است که در مقطعی خاص از تاریخ خویشتن را چنان نیرومند و برازنده به‌واسطهٔ ادبیاتش ارائه می‌کند که جهان نمی‌تواند بدان بی‌توجه بماند. این خود تابعی از قانون قدرت است. ادبیاتی پربار و قدرتمند، بارور از رمز زیستکاری مردمی که در نزد سفید چهرگان به هیچ انگاشته می‌شده‌اند، آراسته به پیشرفته‌ترین اشکال ادبی ــ هنری که ــ قضا را ــ سنخیت شگفت‌انگیزی با درونمایهٔ چنان آثاری دارد، از ادبیات امریکای لاتین نمونه‌هایی ساخته و ارائه داده است که هم عقل سلیم هنرشناسان را قانع می‌سازد، هم جنون تشنه و نوجوی هنردوستان را ــ و این همه از برکت خودآگاهی ملی و خویشتن‌یابی هنرمندانی است که بی‌گمان برآیند پویشهای اجتماعی ــ تاریخی مردمان خویش‌اند، مردمانی کهنسال که آهنگ نو شدن کرده‌اند. امریکای لاتین در کار یک زایمان تاریخی است و نویسندگانش ماماهای آن هستند؛ و جهان ناچار است به ارزشی که دارد متولد می‌شود توجه کند.

ــ اینکه برای مردم ما هم انگیزه شده است چی؟

ــ امیدوارم که بیشتر قصد یافتن و شناختن در میان باشد. چون من همیشه بیمناک تقلید هستم در ایران چنانکه اشاره کردم مبادا این موج

هم فقط به منزلهٔ کالایی دست دوم در حوزهٔ اندیشه و هنر خام و پخته بلعیده و مصرف شود. من می‌کوشم جوهر و عصارهٔ این آثار را بچشم و بگذرم، چون اصلاً بر این عقیده نیستم که زندگی و جلوه‌های خلاق آن در ادبیات امریکای لاتین ـ یا ادبیات هرجای دیگری ـ خلاصه شده و پایان یافته است. بلکه آن را به منزلهٔ امکان و اقبالی می‌نگرم که من هم می‌توانم بهره‌ای از آن بگیرم.

ـ آقای براهنی طی مقاله‌ای گفته است (نقل به مفهوم می‌کنم) اگر امریکای لاتینیها در ادبیات داستانی خود اشاره به صد سال تنهایی می‌کنند، ما در حوزهٔ ادبیات داستانی خودمان تنهایی هزار ساله داریم، بعد از خضر نبی نام برده و اسکندر که هرکدام نمایندهٔ غیبتهای هزار ساله و صد ساله هستند. و من اشاره به بعضی از قصه‌های *اسرارالتوحید* می‌کنم. ماجرای کرامات ابوسعید ابوالخیر به قصه‌های فرج بعد از شدت. به عقل سرخ سهروردی و قصه‌های *دارابنامه* طرسوسی و ملک جمشید و *امیر ارسلان* و... آیا درونی کردن این قصه‌ها و به کارگیری‌شان ما را در رسیدن به یک ادبیات غنی با آن غنای زبان و مضمون که در رمانهای آمریکای لاتین سراغ داریم کمک می‌کند؟

ـ تا اینجا گارسیا مارکز ۹۰۰ سال بدهکار شد؛ اما سوآل من این است که آیا پیش از خلق و ارائهٔ صد سال تنهایی که خود متکی به آثار پیش از خودش است ما تنهایی هزار ساله نداشته‌ایم؟ و پیش از آن خضر بنی‌آدم و تذکرة‌الاولیا و عقل سرخ و... نداشته‌ایم؟ چرا داشته‌ایم. در هنر و ادبیات بخصوص وقتی در عصر حاضر صحبتش را می‌کنیم،

وجه امتیاز در کشف و ابداع و خلاقیت است. حرف براهنی در مقام استناد درست است، اما در حوزهٔ ادبیات قدیمی خودمان چیزهای بسیار بیشتری هم داریم و اگر ـ مثلاً ـ گارسیا مارکز هم از وجودشان اطلاع حاصل کند چه بسا شگفت‌زده بشود و از شوق بال دربیاورد، اما این حرف درست به خودی خود جواب صد سال تنهائی (که رمان خوبی هم نیست) نیست و هیچ امتیازی را هم به سود ما ثبت نمی‌کند. آن حرف درست در حالتی می‌توانست مربوط باشد که پیش از پدید آمدن صد سال تنهایی یا دست‌کم همزمان با او نویسنده‌ای در ایران به صرافت کشف و بازآوری آن مفاهیم هزارساله می‌افتاده بوده و اثری مثلاً «تنهایی هزارساله» می‌نوشته بود! اما آیا چنین اتفاقی در روزگار ما افتاده است؟ نه. ولی گویا از این پس قرار است چنین اتفاقاتی بیفتد و همین‌جاست که من خطر بیهودگی تقلید را گوشزد می‌کنم. زیرا خلاقیت و مکاشفه تقلیدپذیر نیست؛ بسا که من سلمان رشدی را هم پیرو و مقلد می‌شناسم و حتی یک لحظه هم شأنی فراخورد شأن امثال مارکز برایش قایل نیستم. گذر کردن از جاده‌ای پیشتر کوبیده و هموار شده دشوار نیست؛ دشواری در کشف و یافتن و رفتن راههای تازه است. شاید لازم باشد همینجا هشدار بدهم که نویسندگان ما این‌بار هم ـ مثل همیشه ـ سر و جان باخته دنبال معیارهایی که دیگران و این بار آمریکای لاتینیها پدید آورده‌اند نروند. چون این کار درستی نیست که نویسندگان یک سرزمین مغلوب و تسلیم ارزشهایی بشوند که هرچند والا و گرامی، اما خود ویژه زادگاه دیگری است. تصورش را بکن که به شیوه و سیاق لاتینیها نوشتن در ایران باب بشود و ده ـ بیست سال بعد بار دیگر موج تازه‌ای از

گوشه‌ای دیگر جهان برخیزد با این بانگ که شگردهای قبلی کهنه شده است ـ اتفاقی که بی‌شک رخ خواهد داد، چون زندگی زایاست ـ در آن صورت چه خواهند کرد تسلیم شدگانی که عمر خود را با تقلید از شیوه‌هایی که امروز باب شده و آن روز پایان خواهد گرفت صرف کرده‌اند؟ لابد در آن صورت بار دیگر و نسلی دیگر در کشور ما آهنگ نوشتن خود را به مناسبت آنچه در ادبیات آن زمان غالب شود تغییر خواهد داد و این در پس بادها دویدن می‌تواند تا ابد ادامه یابد و چه بد... نه؛ ما نباید مقلد راه‌های رفته باشیم، بلکه ما باید به این نکتهٔ ظریف توجه داشته باشیم که دیگر مردمان و هنرمندان سرزمینهای دیگر چگونه خود و زندگیشان را کشف می‌کنند. حتی به چگونگی کشف کردن هم مقید نشویم، بلکه فقط باریک بشویم روی ضرورت کشف و بازیافت خود و زندگی سرزمین خود. و به یقین بدانیم که بازیابی ما چند و چون و چگونگی ویژه خود را باید داشته باشد. زیرا مجموعه پیوسته‌ای که ادبیات از آن حاصل می‌شود ـ هنرمند، موقعیت، پیشینه، آینده و... ـ در هر کشور و سرزمین و در میان هر ملتی خود ویژه است و آنچه در میان تمام ملل و مردمان مشترک است ذات انسانی است و این وجه عام اشتراک نباید مانع دید و توجه ما بشود از یافتن ویژگیها، تفاوتها و... ضرورتهایی که عام یک دورهٔ هنری در محدوده‌ای خاص از نقشهٔ کره زمین است؛ مثل ایران. به این ترتیب اگر واقعاً در کشور ما افرادی در صدد کشف ادبیات امریکای لاتین برآمده باشند، در نظر من ستودنی هستند. اما اگر در مواردی تکاپوی کشف و شناخت با تسلیم جاذبه‌ها شدن اشتباه گرفته شود، من طرفدار آن نیستم و به شما اطمینان می‌دهم که حاصل

کار چیزی درخشانی از کار درنخواهد آمد. چون تقلید از یک شاهکار یا یک سیاق شناخته شده و هضم شدهٔ هنری هم چون در اوج چیره‌دستی انجام پذیرد، نهایتاً چیز زایدی است. نه مگر که اصل اثر موجود و در دسترس است؟ پس ما می‌باید از همهٔ دیگران چیز بیاموزیم بی‌آنکه خود را گم کنیم، البته اگر از آن پیشتر «خود» را جسته و یافته باشیم.

ـ پارهٔ آخر سوآل من این بود که آیا به کارگیری آثار قدیمی از عقل سرخ گرفته تا دارابنامه و ملک‌جمشید و فرج بعد از شدت ما را در رسیدن به یک ادبیات غنی با آن غنای زبان و مضمون که در رمانهای امریکای لاتین سراغ داریم کمک می‌کند؟

ـ من اینطور می‌بینم که بگویم به کارگیری آثار قدیمی از عقل سرخ بگیر تا... فرج بعد از شدت و... می‌تواند ما را در رسیدن به یک ادبیات غنی‌تر با غنای ممکن در زبان فارسی و قابلیتهای ممکن در ادبیات فارسی یاری بخشد. و گمان نمی‌کنم نویسندگان و شعرای معاصر ما بعد از آشنایی با ادبیات امریکای لاتین به صرافت خواندن آثار قدیمی خودمان افتاده باشند. به گمان من این کار فقط بر اثر آشنایی آنها با ادبیات آمریکای لاتین نباید اتفاق افتاده باشد. تفاوت در دو شیوهٔ دید و نگرش است که نوشته‌ای در زبان فارسی را در صفحات کتاب محبوس نگه می‌دارد و در همان حال مثلاً گزارش یک قتل مارکز را از مرزها و مرزها بومی‌گذراند. پس آشنایی نویسنده با گذشتهٔ فرهنگی خودش لازم است، اما نه به‌منظور رسیدن به معیارهای

نویسندگان امریکای لاتین، و در این الزام هم چگونگی برخورد با گذشته است که می‌تواند منجر به تقلید بشود یا منجر به دستیابی به ارزشی تازه که نه گذشته صرف است و نه امروز مطلق؛ بلکه برآیندی خلاق است از این دو در زمان ما.

ــ اشارهٔ درستی شد به خلاقیت. چه آن کسی خلاق است که خود را سرسپردهٔ الزامات عصر خویش بداند و همه چیز را از درون ببیند و بعد به آفریدن اثر بپردازد. آن وقت است که دانش گذشته به او امکان خواهد داد حتی از عصر خود فراتر برود. این‌که گفتم بکارگیری آثار قدیمی منظور درک کامل و درونی کردن آنها بود. بله. خیلیها ظاهراً با ادب گذشته آشنایی دارند. اساتید معظمی هم هستند. اما این فقط یک آشنایی است. با آن یکی نشده‌اند.

ــ بله؛ اما نقص در «یکی نشدن» نیست، و نباید هم یکی شد. بلکه نقص در نوع رابطه با دانش گذشته است؛ رابطه با گذشته در اکنون.

ــ منظورم از یکی شدن همان درونی کردن است که در لحظهٔ دریافت کلیه وجه‌های اثر صورت می‌گیرد و بعد خلاقیت جدید پیش می‌آید. به هرحال پاسخ درستی شنیدم.

یکی از علل گمنامی ما در عرصهٔ ادبیات جهان و محرومیت از دید تیزبین منتقدان تراز اول جهانی ــ تفرقه بین نویسندگان و ناخودآگاهی ملی دانستید و چارهٔ آن را توافق بر سر ارزش فرهنگ ملی و نشر و گسترش آن دور از تعصبات فرقه‌ای ذکر کردید. این درست است و یک

حرف اساسی، عامل زبان را هم پذیرفتند اما مهم ندانستید. اجازه بدهید مسئله را طور دیگر بیان کنم. زبان در شکل کتبی و شفاهی خود وسیلهٔ انتقال معرفت و فرهنگ در میان توده‌های مردم می‌باشد و در نتیجه تداوم در این انتقال مفاهیم و معانی بیشتری در زمینه‌های مختلف علمی و ادبی و هنری به وجود خواهد آمد و در نتیجه زبان حامل ارزشهای عمیق‌تری از فرهنگ انسانی می‌شود. طبعاً هرقدر حوزهٔ جغرافیایی زبان محدودتر باشد این فقدان تداوم ارزشهای فرهنگی زبان را ضعیف‌تر و سطحی‌تر می‌کند. تداوم فرهنگی به این معنی که زبان کتبی و شفاهی ملی در تغذیهٔ مداوم از منابع فرهنگی باشد به شرطی که منابع فرهنگی از همه شرایط مساعد اجتماعی خلاقیت جهت دست‌یابی بر ارزشهای تازه‌ای که انسان می‌آفریند برخوردار باشد. آن جایی که در اثر حوادث تاریخی مختلف این چشمه رو به خشکی می‌گذارد یعنی ارزشهای فرهنگی در زیر فشار شرایط اجتماعی از جوشش و زایش می‌ماند وسیلهٔ دسترسی انسان به عوامل رشد و تکامل اندیشه و فکر باز می‌ماند. انسان امکان تجربه در طبیعت و در روابط با خود و جامعه را از دست می‌دهد. در این هنگام محتوای فرهنگی اندیشه و تفکر انسانی تحلیل می‌رود و سرچشمه‌ها و منابع به خشکی می‌گراید و زبان به‌تدریج پژمرده می‌شود. دامنهٔ تفکر و اندیشه و احساس و امکان کشف و شهود مسائل عینی و ذهنی محدود می‌شود.

ــ بله هرقدر حوزهٔ جغرافیایی زبان محدودتر باشد این فقدان تداوم ارزشهای فرهنگی زبان را ضعیف‌تر ــ و نه الزاماً سطحی‌تر ــ

می‌کنند. اما چه کنیم ما که فارسی زبان هستیم و به زبان خودمان عشق می‌ورزیم؟ و چه کنیم که میدان گسترش زبان ما محدود است؟ و چه کنیم که در همین میدان بسته هم ارزشهای فرهنگی زیر تأثیر شرایط اجتماعی از جوشش و زایش می‌ماند؟ چه کنیم جز کار بیشتر و کار عمیق‌تر تا آن کمبودها را مگر بتوانیم خنثی کنیم؟ نه دوست عزیز، مشکل ما فقط در دشواری و محدودیت زبانمان نیست. بلکه در حوزه‌های بیرون مرزهای ما آنچه بازدارنده زبان فارسی یا جاری‌کنندهٔ آن است بیشتر اعمال نوعی سیاست است که آقایان را وا می‌دارد در جاهایی به مشکل زبان ما برخورد کنند و در جاهایی نه. شما بردار و یک کتاب بسیار پیچیده دربارهٔ نفت یا بخصوص دربارهٔ وجود اورانیوم در فلان جای ایران بنویس و بخصوص با زبانی دو چندان پیچیده هم بنویس، اما یقین داشته باش که ترجمه و تجزیه تحلیل آن به همهٔ زبانها ممکن و میسر خواهد بود. اما اگر آثاری بنویسی در این راستا که نفت و مس و اورانیوم و هرآنچه در این کشور وجود دارد متعلق به مردم این کشور است آن‌وقت زبان فارسی مشکل می‌شود، دشوار می‌شود و هزاران «نشد» دیگر تو کار می‌آید. پس دوست عزیز باید باور کرد و به صراحت هم باور کرد که استعمار و امپریالیسم واقعیتهای صریح و خشنی هستند که برخورد و تصمیم‌گیری در میدانهای فرهنگی را هم جزو کار خود می‌شمارند، چنانکه خودشان پیش از هر اقدام استعماری مطالعات فرهنگی مردم‌شناسانه و... را در دستور کار خود داشته و دارند. این همه است که مرا به این اعتقاد رسانیده که فقط با کار دقیق‌تر و عمیق‌تر و با قدرت خلاقیت بیشتر می‌توان و می‌بایست دیوارهای ممنوعیت را شکاند؛ و ما آن را

خواهیم شکست و یقین بدان که «سرچشمه‌ها و منابع» به خشکی نخواهند گرایید و پژمرده نخواهند شد. مهم این است که اتکاء به نفس خود را از دست ندهیم، حتی اگر بنا را بر این گذاشته باشند که ما را نادیده انگارند. ما مردم در دشوارترین شرایط نباید باور خود را از حقیقت خود فراموش کنیم. بی‌شک ما نیز دارای حقیقتی هستیم.

ـ به نظرم می‌رسد گفته‌های شما برای مردم ارزش بسیاری داشته باشد. ملت ما در آستانهٔ خودشناسی و ارزیابی توانمندیهای خود رسیده است. حالا دیگر باید با کار دقیق‌تر و عمیق‌تر و با قدرت خلاقیت بیشتر آن دیوارهای ممنوعیت را شکاند.

این که چگونه قصد نویسندگی کردید و چگونه به آن پرداختید سوآل باب میل من نیست. بگویید چگونه اندیشهٔ خلاقیت در شما جوانه زد و برومند شد.

ـ چون از زندگی انباشته شدم باید راهی به سامان بخشیدن درون آشفته‌ام و گنجایی برای ارائهٔ آن می‌یافتم. سامان و گنجایی که نخست آن را در اونیفورم نظامی جستجو می‌کردم و اگر به نظام نرفتم و ارتشی نشدم فقط به علت حساسیتهای بیش از حدی بود که داشتم و بیم اینکه در مناسبات خشک نظامی‌گری پیش از آنکه برآیم له شوم؛ اما یادم هست که انگیزه‌ام برای پیوستن به ارتش کمتر از انگیزه‌ام برای نویسندگی آرزومندانه و آرمانی نبود. من هم از ستمی که بر آدمیزاد می‌رفت زخمی بودم، نابهنجاری اجتماعی را برنمی‌تابیدم و مثل بیشتر نوجوانان تحقق عدالت اجتماعی در نظرم ممکن و دستیافتنی

می‌نمود و به این جهت ذهنم همواره در تکاپو بود که به دو پای مؤثری تحول یابم. کما اینکه پیش از آن بر اثر کهنگی و دشواری شیوه‌های تولید کشاورزی در ده تصمیم گرفته بودم که مهندس کشاورزی بشوم. و بعد از آن که به شهرها روانه شدم بر اثر آن همه تحقیر و فساد و تباهی، به فکرم زده بود که وکیل دادگستری بشوم مگر بتوانم از حقوق محرومان دفاع کنم! نه اکنون که خیلی زود دریافتم کودکانه است اگر شخصی باور کند که در مقام یک وکیل تنها در دادگستری بتواند مدافع حقوق مظلومانی چون خودش بشود. از آن پس به‌سوی تئاتر رفتم، چون هم عشق و علاقه‌ام را راضی می‌کردم هم اینکه گمان می‌کردم از طریق صحنه تئاتر می‌شود چهارتا کلام حرف درست به دیگران گفت. اما زود متوجه قید و عقالهای تئاتر شدم، چه از لحاظات درون گروهی تئاتر و چه از جهات بیرونی ـ سیاسی آن و در تئاتر بودم که نویسندگی را شروع کردم، قبل از آنکه به بیست‌سالگی رسیده باشم. و گفتم نویسندگی به منزلهٔ راهی به سامان بخشیدن درونی آشفته و گنجایی برای ارائهٔ آن.

ـ مارکز و همینگوی نویسندگانی هستند که سابقهٔ کار مطبوعاتی داشته‌اند البته خیلیهای دیگر هم بوده‌اند اما آن دو به نوعی در این زمینه هم‌عقیده‌اند که تلگرافی‌نویسی و توجه به اصل خبر را از تجربهٔ روزنامه‌نویسی آموخته‌اند. آیا در ایران چنین امکانی برای شما فراهم بوده است؟

ـ نه. من هیچ‌وقت روزنامه‌نویس نبوده‌ام، فقط مدت کوتاهی در

بخش آگهیهای تجارتی کار می‌کردم که به علت یک غلط املایی بیرونم کردند و ـ خدا پدرشان را بیامرزد ـ نجات یافتم و بعد از آن شاید ۱۲ سال بعد چند نقد دربارهٔ تئاتر نوشتم و از دور به روزنامه دادم و گذشت تا چند ماههٔ انقلاب، که مطالبی هم از من در روزنامه‌ها چاپ شد و تمام؛ اما همهٔ آن انجام شده‌ها با روزنامه‌نگاری به معنایی که موردنظر شما است، فرق می‌کند.

ـ گویا شما سابقهٔ کار در دانشگاه داشته‌اید. در مقام مربی یا استادیار. در چه سالی؟ کدام دانشکده بوده. چه مدت. اصولاً به این شغل رغبتی دارید؟ تجربهٔ خاصی اگر هست بگویید.

ـ آن‌هم سابقهٔ مستمری نبوده است. یکبار در سال ۵۸-۵۷ بود که دانشجویان دراماتیک دنبال من هم آمدند و گمان می‌کنم تدریس من در آنجا به دو ـ سه ترم هم نکشید. یک بار هم سالهای اخیر بود ـ گمانم سال ۶۲ بود که از مدرسهٔ تلویزیون دانشجویان آمدند دنبالم و رفتم یکی دو ترم هم آنجا درس گفتم و در هر دو مورد نمی‌دانم به چه عنوان و در چه مقامی؟ فقط این را می‌دانم که می‌رفتم سر کلاس و موضوع درسم ادبیات معاصر بود. و به شغل تدریس هم رغبت دارم هم ندارم. رغبت دارم چون در کلاس رابطه‌ای زنده می‌تواند جاری باشد بین آموزگار و دانشجو. رغبت ندارم چون خسته می‌شوم. و خسته می‌شوم چون موضوع کارم را مثل هر کاری جدی می‌گیرم و نیرویی را که دارم مصرف می‌کنم. و از نظر روحی بیشتر خسته می‌شوم چون مواجه می‌شوم با نابهنجاری خودم در نظامی آموزشی

که اصول آن بر نمره و رتبه بنا شده، نه بر کیفیت آموزش. در حقیقت نظام آموزشی ما بر اصل و بنیاد «تلقین» بنا نهاده شده و این روش باعث تحدید ذهن می‌شود و نه باز شدن ذهن. در حالی‌که به عقیدهٔ من نظام آموزشی یک کشور می‌باید به امکان خلاقیت ذهنی بچه‌های مردم میدان و جهت بدهد، نه به درهم کوبیدن بالندگیهای ذهن. این نکتهٔ بسیار ظریف و مهمی است که به دلایلی با آن برخورد منفی شده است. در حالی‌که نظام آموزشی یک کشور باید بپذیرد و به این اصل عمل کند که مجموعهٔ دانشها و هنرها و... برای رشد و تعالی و به آزادی رسیدن انسان است؛ و نه چماقی از جزمیت و خودبینی برای تحقیر و تحدید دیگران. و من با وجودی که در شروع هر کلاس بعد از توضیح این نکته که نویسنده‌ها از کلاسهای دانشکده‌ها بیرون نیامده‌اند، می‌گفتم «لای دفترچه یادداشتتان را باز نکنید، نمی‌خواهم نت بردارید و مسئله نمره هم از نظر من اهمیتی ندارد، بلکه مهم درک و دریافت شما از نکاتی است که در کلاس مطرح و تجزیه تحلیل می‌شود.» باز هم دانشجو باورش نمی‌شد و حق داشت، چون در پایان ترم ارزش او با نمره‌ای که می‌گرفت تعیین می‌شد و نه با نشانه‌ای دیگر. بنابراین با توجه به صرف بیش از حد نیرو و خستگی ناشی از آن هر دوبار و هر بار به نحوی شانه از زیر بار تدریس خالی کرده‌ام. عمده این است که بعد از مدتی توی کلاس نفسم می‌گیرد؛ شاید هم از این بابت که من آدم کار در چارچوبهای از پیش تعیین شده نیستم.

ـ برگردیم سر نویسندگی و نحوهٔ کار شما. ۱ ـ روند شکل‌گیری رمانهای شما چگونه است؟ شما خوب می‌دانید که بعضی رمان‌نویسها

ابتدا طرح رمان را می‌ریزند که گویی می‌خواهند شطرنج بازی کنند. تمام شخصیتها یک به یک حاضر و آماده‌اند. همهٔ حوادث ردیف و چیده شده است، حتی جملات پایانی رمان هم مشخص شده است. بعضی رمان‌نویسها هم غیر از این رفتار می‌کنند. فصل به فصل می‌نویسند و جلو می‌روند. با یک یا دو شخصیت کار را شروع می‌کنند و رفته‌رفته حوادث را گسترش می‌دهند. پایان کار که معلوم‌شان شد نگاه دیگری به کل اثر خواهند داشت؛ ۲ ــ نوشتن رمان کلیدر چه مدت طول کشید؟ با روزی چند ساعت کار؟ گفته می‌شود طرح کلی‌اش را بیست سال پیش ریخته بودید و بعضی فصلهایش را در رژیم گذشته و در زندان نوشته‌اید. این جا روش کار شما مورد نظر است.

ــ در این باره به تفصیل و دقت توضیح داده‌ام در گفتگوی پردامنه‌ای که به همت دوستان فریدون فریاد و امیرحسن چهل‌تن انجام گرفت و اکنون به‌صورت کتابی با عنوان ما نیز مردمی هستیم در انتشارات سهروردی زیر چاپ است و اجازه بدهید تکرار نکنم. اما بطور خلاصه بگویم که کلیدر حدوداً در طول پانزده سال نوشته شد، اما نه با کار منظم روزانه. جزئیات آن را در ما نیز مردمی هستیم شرح داده‌ام و اجازه بدهید تکرار نکنم. دربارهٔ روش کار هم به همین صورت و در اینجا یک توضیح کلی و کلیدی می‌دهم که من اول می‌بینم و بعد می‌نویسم. توضیح دیگر اینکه در زندان امکان نوشتن وجود نداشت مگر نامه به نزدیکترین بستگان آن‌هم بطور محدود و بعد از ابلاغ حکم دادگاه. اما می‌توانم بگویم در زندان هم کار ذهنی‌ام روی کلیدر و سپس جای خالی سلوچ متوقف نشد، زیرا من در همه حال

به کاری که دارم انجام می‌دهم فکر می‌کنم.

ـ شما که یکی از پرکارترین نویسندگان ایرانی هستید در خلق اثر آیا به الهام معتقدید یا به روش استمرار در کار پیگیر و روشمند؟

ـ نمی‌توانم جواب مستقیم بدهم مگر اینکه برای هردومان روشن بشود «الهام» یعنی چه و «استمرار» به چه معنا؟

ـ به چه معناست؟ همانطور که قبلاً هم گفتم، قصدم شنیدن حرفهای بیشتر از شماست. خوب بشکافیدشان.

ـ آنچه به نظرم مبهم می‌رسد مورد «الهام» است و توضیح من این است که الهام چیزی نیست جز کشف نخستین روزنه در درون نویسنده به واسطهٔ خود او. و چنین برداشتی گمانم مغایر باشد با استنباط عمومی از الهام؛ استنباطی که هنرمند را در حالتی انفعالی می‌انگارد. اما در معنای کشف نخستین روزنه درون آن را مهم و لازم می‌دانم. و ضروری است بیفزایم که آن مکاشفه هم جز با تفکر آمیخته به تخیل، جز با پرسه‌زدنها و جستجوهای ذهنی میسر نمی‌شود و این همه در گرو قدرت تخیل اندیشه و توانایی تمرکز ما هستند. اما پرسه‌زدن و جستجو در کدام ذهن و تخیل دربارهٔ چه و تمرکز به قصد مکاشفهٔ کدام روزن؟ منظورم این است که در اذهانی انگیزه جستجو به‌وجود می‌آید، تخیل برانگیخته می‌شود و جاذبه تمرکز و مکاشفه ممکن می‌گردد که نه‌تنها خالی و راکد نباشند، بلکه انبوهی و

آشفتگی‌شان پویش و تکاپو را ایجاب کند. زیرا در نظر و به تجربهٔ من هنرمند در جریان خلق یک اثر می‌خواهد به آشفتگی درون خود نظم و سامان بدهد. و در همین پویه است که هنرمند با کشف مظاهر بیرونی در درون خود و بازتاب بخشیدن بدان خود را کشف می‌کند. به این ترتیب «الهام» چیزی ورای رابطه فعال و متقابل اندیشه و کردار آدمی نیست.

ـ با همین شیوه اگر استمرار را هم بگویید من پاسخ خود را گرفته‌ام.

ـ استمرار در کار اقبالی است که ـ بخصوص در ایران ـ نصیب کمتر نویسنده‌ای می‌شود (از جمله خود من که هیچ وقت چنان امکانی نیافته‌ام) در عین حال صرف استمرار در کار نمی‌تواند ضامن پیروزی باشد. به عبارتی آشنا استمرار در کار لازم است اما کافی نیست. چرا؟ لازم است اگر نویسنده توفیق کشف آن نخستین روزنه را یافته باشد. در این صورت بایسته است که هنرمند استمرار و تداوم کارش را جدی و بسیار هم جدی بگیرد. چون آنچه را که یافته است با کار و کاوش مستمر می‌تواند به انجام برساند و در این لحظات گرانبهاست که گفتم ـ متأسفانه در ایران ـ استمرار در کار اقبالی است که نصیب کمتر نویسنده‌ای می‌شود. و چه باید کرد؟ من با توجه به شرایط واقعی زندگی، موانع و همه تشدنها کوشیده و توانسته‌ام با حفظ استمرار ذهنی استمرار در کار را زنده نگه‌دارم.

ـ خوانندگان این گفت‌وگوها از طبقه و لایه‌های گونه‌گونی هستند که

باید موضوع کاملاً دست‌شان بیاید خواهش می‌کنم با حفظ استمرار ذهنی استمرار در کار را توضیح بدهید.

ـ با نوشتن در ذهنم. می‌دانیم که اگر نویسنده به نخستین آنات کشف توفیق یابد استمرار در کار برایش امری لازم می‌شود و باید آن را جدی‌ترین مهم زندگی خود بداند. اما استمرار در کار می‌تواند هم بار منفی داشته باشد اگر نویسنده بی‌انگیزه درونی و فقط با هوس نوشتن خردش را مقید به استمرار کند. البته اینجا یک استثناء هم وجود دارد که مشروط می‌شود به چگونگیهای درونی هنرمند. یعنی که اگر درون هنرمند انباشته از زندگیها، تجربیات و اندوخته‌های گم و ناشناخته باشد کوشش مستمر در کار می‌تواند او را به سوی کشف و دریافتهای بدیع ببرد که خود انگیزه‌ای باشند برای کار خلاقه و مستمر؛ و کم نبوده‌اند نویسندگانی که با وجود ذهنیت سرشار، بدون مکاشفه یا (الهام) نخستین پشت‌میز کار خود نشسته و آثار با ارزشی هم خلق کرده‌اند؛ اما گفتم نویسندگانی با داشتن ذهنی انباشته و سرشار. خلاصه کنم: عادات آدمی با ارزشمند و نه بی‌ارزش، بلکه چگونگی به‌کار گرفته شدن این عادات از جانب کس یا کسانی است که آنها را ارزشمند یا بی‌ارزش می‌کنند.

ـ ضمن این که حدس می‌زدم تقریباً هر روز و در ساعاتی معین می‌نویسید پاسخ خود را گرفتم. منظورم از الهام نیز بیش و کم همان بود که به نوعی به آن اشاره کردید «پیدایی نخستین روزنه در درون نویسنده.» حالا سوآل این است پشت میز کار به انتظار لحظات خاصی

از شیفتگی و جذبه می‌مانید تا تداعیها و تسلسلهای کلامی (یا ذهنی) همراه با تب نوشتن و شیفتگی خلاق بر کاغذ صیقل و رخشان جاری شود یا نه، متنی را آن‌قدر می‌نویسید تا نسخه‌ای را بپسندید؟

ــ پیش از آن که آمادگی ذهنی نسبی نیافته باشم پشت میز کارم نمی‌نشینم؛ بخصوص که از میز کار می‌ترسم. پس باید انگیزهٔ کار آنقدر در وجودم نیرو گرفته باشد که بتوانم به نیروی آن بر ترسم از پشت میز نشستن غلبه کنم. به این ترتیب تصور نشستن پشت میز به انتظار لحظات خاصی از شیفتگی جذبه در ذهن من نمی‌گنجد. اما اگر انگیزهٔ لازم به کار وادارم شیفتگی با آن خواهد بود و صد البته با تزاید در جریان کار.

نکتهٔ بعدی بازنویسی و اصلاح نوشته است که آن‌هم قرارداد از پیش تعیین‌شده‌ای ندارد. در مواردی ممکن است پاره‌ای یا داستانی را بارها بازنویسی و حک و اصلاح کنم و در مواردی هم یک بار نوشتن با تغییرات بسیار جزئی و ناچیز قانعم می‌کند، که این دوگانگی خودش مربوط می‌شود به اینکه موضوع در مقام یک مجموعه تا چه مایه از همهٔ جهات در ذهنم ورز یافته و پخته شده یا نورزیده و ناپخته بوده باشد.

ــ حدود سال ۵۶ بود که داستان وازخم چنبره شما با حضور عده‌ای از داستان‌نویسان مورد بررسی و نقد قرار گرفت. یادم است آن شب از عنصر زبان این داستان که مستقل از دیگر آثار شما بود حرفی میان آمد. حتی در نقدی که بعداً چاپ شد به این مسئله اشاره شده بود. و ما

از آن پس در دو اثر عمدهٔ دیگر شما یکی جای خالی سلوچ و دیگری کلیدر به‌وضوح دیدیم که موفق شده‌اید زبان خاص خود را به‌وجود بیاورید که تلفیقی است از زبان بومی خراسان امروز و فارسی زلال و آهنگین بیهقی. زبانی با ویژگیهای زبان محلی و قومی. یعنی استفادهٔ وسیع و همه‌جانبه از لغات و اصطلاحات و ضرب‌المثلها و کنایات که گاهی به‌کارگیری‌شان در متن رمان لازم و ضروری می‌رسد و گاه نیز چنین نیست و در فهم و انتقال موضوع برای کسی که با این زبان آشنا نیست ایجاد اخلال می‌کند. سوآلم این است که آیا پس از نوشتن کلیدر که نقطهٔ عطفی در رمان‌نویسی ما بود باز هم در نوشته‌های بعدی از همان سبک و سیاق در طرح مسائل و مضامین از روستانشینان می‌پردازید؟ آیا خود انتقادی بدان ندارید؟

ــ اینکه در نوشته‌های بعدی‌ام باز هم به مسائل و مضامین از روستا خواهم پرداخت یا نه معلوم نیست. اما اگر منظور شما این است که در نوشته‌های بعدی، بخصوص در حوزهٔ زبان، از سبک و سیاقی که تجلی آن را در سلوچ و کلیدر می‌بینید پیروی خواهم کرد یا نه، یک توضیح کلی می‌شود داد و آن این است که زبان و شیوهٔ کاربرد آن در اثر ادبی در نظر من چیزی مجرد و انتزاعی نیست. بلکه کاربرد زبان در هر اثر هنری الزامی ضرورتهای خود اثر است. بنابراین اگر در آینده اثری در کار بیاید لابد می‌باید زبانش هم فراخورد و مناسب دیگر عناصر و اجزاء آن در مقام یک همّاد[1] باشد و هنوز نمی‌دانم که

---

۱. ساخته احمد کسروی به معنای مجموعه‌ای منسجم که اجزاء پیچیدهٔ درونی آن همسنخ و همذات باشند.

آن چه و چگونه خواهد بود. اما در این روزگار و مسائل آن به نظرم می‌رسد که ظرف دیگر، زبان دیگر و پرداخت دیگری باید در کار آید؛ ظرف و زبانی که بتواند بیان چکیده و پیچیدهٔ زندگیهای انبوه و انباشته را در خود جای دهد.

ـ در ابتدای سؤال اشاره شد به جلسات داستان‌نویسان در سال ۵۶ و ۵۷ که با حضور چند تن از معاصرین از جمله خود شما و در خانه‌های افراد تشکیل می‌شد. آن وقتها از من مجموعه داستان دره هندآباد منتشر شده بود و در تدارک مجموعه از ما بهتران بودم و خیلی از داستان‌نویسان را از نزدیک نمی‌شناختم. خوب است سابقهٔ پیدایی آن جلسات را بازگو کنید.

ـ قطعاً به یاد دارید که در آن جلسه هم کار به نزاع کشید و من که اولین‌بار بود دعوت شده بودم دیگر نرفتم. گویا سال بعد جلسه‌ای تشکیل شد برای نقد و بررسی بره گمشده راعی اثر گلشیری در منزل آقای میرصادقی که باز دعوت شدم و رفتم و چون کتاب را به دقت خوانده بودم اتفاقاً نقد دقیقی هم کردم که متأسفانه هنوز ضبط صوت متداول نشده بود. بعد از آن یک‌بار در مقام دیدار خانم دانشور منزل ایشان رفتیم که بیشتر ذکر خیر شادروان جلال رفت و دیگر چیزی به یاد ندارم تا تشکیل کانون نویسندگان که خود شما هم شاهد آن بودی که محور عقاید من تقویت جریان صنفی ـ فرهنگی کانون بود بدور از تنشهای سیاسی؛ که چون این عقیده مغلوب ماند و من هم دچار کلیدر بودم و مجال چندانی برای بحث و جدل نداشتم، بیرون آمدم.

اما آن جلسات گویا ادامه یافت و مرتب هم بود. اما دیگر من گرفتار کار خودم بودم.

ـ جلال آل‌احمد هم نیست هم هست. نیست به علت این که مرگ او در شهریور ۴۸ اتفاق افتاد. هست به دلیل اینکه او پس از مرگ حتی بیش از زمان حیاتش مطرح‌ترین و بحث‌انگیزترین نویسنده و روشنفکر جامعهٔ ماست. عده‌ای بر این باورند که عقاید آل‌احمد سیصد سال از تفکرات روشنفکران مشروطه عقب‌تر است. گروهی دیگر بر این باورند که تنها روشنفکری بود که هشیارانه پیش‌بینی تحول و حوادث سالهای ۵۶ و ۵۷ را کرد. شما چگونه با عقایدش مواجه شده‌اید؟

ـ مگر نمی‌شود هم سیصد سال از تفکرات روشنفکران مشروطه عقب‌تر بود و هم حوادث را هوشیارانه پیش‌بینی و در آن دخالت کرد؟ چرا می‌شود. و در شخصیت آل‌احمد این دو جنبه مکمل یکدیگرند و نه متناقض هم. باید دید چرا چنین بود و این قیاس توضیح می‌طلبد. حقیقت این است که متفکران مشروطه در مقطعی از تاریخ قرار گرفته بودند که می‌دانستند چه می‌خواهند و چه نمی‌خواهند. در واقع آن طیف روشنفکری در مقام مبشران نوگرایی و نوخواهی آشنا با وجوهی از فرهنگ و نظامهای سیاسی ممالک راقیه و متأثر از آنها خود را در مقابل نظام یکپارچه‌ای می‌دیدند که یکپارچه کهنه، خفقانی، ارتجاعی، مستبد، خودرای و در عین حال رو به زوال بود. و در همان حال زیر عنوان مشروطیت نظامی را می‌طلبیدند که نو، آزادروش، آینده‌دار و برخوردار از آراء جمعی در ادارهٔ امور باشد

(چند و چون پاگیری و پایان‌پذیری نهضت مشروطیت و اینکه آنها چه فکر می‌کردند و بعد چه شد، مقوله‌های دیگری است).

اما در آن تقابل صریح تاریخی مرزهای جنگ و آشتی روشن بود. پس نویسنده ــ روشنفکر آستانهٔ مشروطیت گذشته‌اش را می‌شناسد، آینده را می‌بیند و اکنون خود را درک می‌کند. چنان نویسنده ــ متفکری نمود روشنگری است. اما شادروان آل‌احمد نه در چنان صراحتی از تقابل تاریخی که در گرداب سرگیجه‌آور مقطعی از تاریخ اجتماعی ــ سیاسی ایران به عرصه درمی‌آید که وجه غالب فکری در محیط روشنفکری ایران «نیهیلیسم» است. گردابی از نومیدی و انکار که فضا و نظرهایش ناشی از شکستهای پیاپی است، مراحلی از شکست که با تحریف و مغلوبیت نهضت مشروطه آغاز شده و از آن پس نیز در ابعاد کوچک و بزرگ ادامه یافته تا سرانجام با شکست نهضت ملی ایران در سال ۳۲ سیکل دوره‌های آن کامل شود. و آل‌احمدی که در عرصه‌های گوناگون حضورش را داریم عمدتاً متعلق به بعد از آن شکست مهم دوران خویش است. به این ترتیب شخصیت شکل یافته آل‌احمد از دل شکستهایی بیرون می‌آید که ــ فضا را ــ تمام گونه‌ها و نظامهای مقابلهٔ مردم با استعمار و امپریالیسم متکی بر دیدگاهها و نظریه‌هایی است که در تمدن سیاسی غربی یا شرقی شکلبندی و تجربه شده است. مشروطه و دپارتمانیسم، ناسیونالیسم، تحزب، سوسیالیسم، رفورمیسم و... همهٔ نظامهای فکری‌یی هستند که در قرن حاضر با اشکال ویژهٔ خود در ایران به عرصه درآمده و به گمان آل‌احمد حاصلی جز شکست نداشته‌اند.

اما آل‌احمد کیست؟ فرزندی از خانواده‌ای روحانی در بافت سنتی

محله‌ای در مرکز تهران آن روزگار. محله‌ای که به تبع شرایط زمانهٔ بعد از جنگ مقدر شده است تا مغلوب آهن و سیمان و برق و آنتنهای رادیو بشود. (در گفت و سخنها و مقالات دههٔ چهل خوب می‌توانیم عشق به گذشتهٔ سنتی و اشکال کهنه زندگی را در او ببینیم) جلال جوان، معلم و تازه قصه‌نویس خود را در امواج مردمی می‌بیند که به میان درآمده‌اند تا راست در چشم استعمار پنجه زنند؛ مردم پس از سیاهی جنگ دوم. و این در حالی است که گرایشات ضد انگلیسی ژرمنوفیل هم در ایران با شکست نازیسم فرو ریخته و کنار زده شده، است و شاخص‌ترین نماینده مبارزات ضد استعماری مردم حزب توده شناخته شده. جلال به حزب می‌پیوندد و خیلی زود از حزب وا می‌خورد. نه چندان دیر حزب توده هم ـ از برکت وجود سران و رهبرانی که همیشهٔ خدا انگار تکلیف دارند درست همان کاری را بکنند که نباید بکنند و درست همان‌کاری را نکنند که می‌باید بکنند ـ طبعاً شکست می‌خورد. آن شکست خودآگاه و رسوا بذر نفرت از تحزب توده‌ای، سوسیالیسم شوروی و حتی مارکسیسم را در اذهان بسیاری از جوانان و حتی میانسالان جامعهٔ روشنفکری ایران می‌پاشد و این فقط یک چشمه از داده‌های حزب توده در همهٔ ادوار خردش است؛ و جلال همچون زبان و قلم نفرت علمدار چنان ضدیتی می‌شود و دیگر به روشنی می‌داند چه بکند. حزب توده خود بهانه‌ای می‌شود جهت ضدیت او و همفکرانش با نظام سوسیالیستی و شوروی و مارکسیسم ـ لنینیسم و حتی نگرش علمی که همه در ذهن و قلم جلال یک کاسه شده و آن کاسه در نظر وی چیزی جز حنظل نیست و او گمان می‌کند که آن را به تمامی نوشیده است. در همین

حال امواج تبلیغاتی ضد استالینیسم و در پرده آن ضد سوسیالیسم هم که سراسر روزنامه‌ها و مجلات غربی را فراگرفته و طبعاً وسایل ارتباط جمعی ایران را هم تحت تأثیر قرار داده، به مدد می‌رسد. در آن بحبوحه استمالت شورویها هم از جلال آل‌احمد با دعوت پانزده روزه‌شان از او بی‌ثمر می‌ماند، همچنین انتشار جزوه مؤثر سفر به ناکجاآباد در همان دهه. زیرا جلال پیش از آن با ترجمهٔ سفر به شوروی آندره‌ژید تصمیم خود را گرفته و راستای فکری ـ اجتماعی خود را برگزیده است. اما برای مبارزه با ارزشهایی که جلال جوان هم چندی بدان گرویده و سرخورده بوده است جستن آرمان و اتکاء تازه‌ای ضروری و اجتناب‌ناپذیر است. آرمان و اتکایی که می‌تواند در آینده یا درگذشته قرار داشته باشد. در مقاطع شکست ـ بینگار سوسیالیسم ـ یکی از سکوهای اعتماد و اتکاء می‌تواند ناسیونالیسم باشد؛ لیکن همپا و همزمان با حزب توده زیباترین جلوه‌های ناسیونالیسم هم در سیمای دکتر محمد مصدق از پای درآمده است. پس نویسنده‌ای چون جلال آل‌احمد که سیاست و اجتماعیت وجه غالب کار اوست، نویسنده‌ای کمتر هنرمند و بیشتر مصلح اجتماعی، چه باید بکند؟ او به جستجوی یافتن آرمان و اتکاء می‌رود سراغ سرچشمه‌های آن‌همه شکستها اما نه با شک حقیقت‌جو که با یقین آیینی. بخصوص که در آن افت و خیزها از پس سرخوردگی روشنفکران مغرب‌زمین از سوسیالیسم نمود یافته در سیمای استالین و شکست انقلاب اسپانیا، پیشنهادات تازه‌ای در حوزهٔ تفکر غرب نیز ارائه می‌شود که اگزیستانسیالیسم شاخص‌ترین آن است و آل‌احمد با همکاری این و آن پس از ترجمهٔ عبور از خط در نیهیلیسم، بیگانه کامو را در

اگزیستانسیالیسم به فارسی برمی‌گرداند. هم در آن مقاطع در میان ملل محروم هم تکانه‌هایی در حوزهٔ اندیشه و در عرصهٔ عمل درگرفته است. «قانون» زبان افریقای سیاه می‌شود و جای‌جای نهضت‌هایی متکی به ارزشها و آراء بومی ـ آئینی درگرفته و می‌گیرد که از جنبه‌ای قرین توفیق است. آل‌احمد خود را در موقعیت قانون می‌یابد و از این بابت اشتباه هم نمی‌کند. (دوزخیان زمین فانون انتشار می‌یابد و حالا ما باید به خودمان بقبولانیم که سیاه از سفید خوشگلتر است) دههٔ چهل افق نهضت روحانیت رخ می‌نماید و روانشاد آل‌احمد در نهضت روحانیت به مثابه مجموع همسنخ خود، خویشتن خویش را بازمی‌یابد. هرکسی کو دور شد از اصل خویش / بازجوید روزگار وصل خویش. غرب‌زدگی استاد بعد از قیام ۱۵ خرداد از راه می‌رسد: نفی تمام ارزشها از مشروطه تا قبل از خرداد ۴۲ به صرف همپیوندیهایش با پاره‌ای معیارهای تمدن سیاسی غرب، البته نه با بررسی عمیق عللی که آن اندیشه‌ها در دست و دستگاه‌های کشوری پنهان و آشکار مستعمره چه بلاهایی به روزشان درمی‌آید. زیرا که قلم جلال بی‌تاب و شتابان است و دیگر حوصله تحلیل و تأویل و تعلیل ندارد، یا آنکه مجال شکیبایی به خود نمی‌دهد. او به این یقین رسیده است که اگر در اقدامی اصیل و بنیادی می‌باید مشکلات ما حل بشود آن اقدام فقط از عهدهٔ روحانیت که ریشه‌های عمیق و دور در دل توده‌های مردم دارد، ساخته است. به این ترتیب روانشاد آل‌احمد با درک خود از قرنی شکست و پذیرفتن جهان‌بینی سنتی، راستای اندیشه، جامعه، و سیاست را در کار خود تسجیل می‌کند. جالب است که جلال در پختگی و کمال خود به قهرمان داستان خودش،

کودک «گلدسته‌ها و فلک» رجعت می‌کند. کودکی گریزان از چوب فلک دبستانهای به‌ظاهر متجدد نوع غربی، آمال و آرزوهای آزادیخواهانه‌اش را در گلدسته‌های سر به فلک کشیده‌ای می‌بیند که بر سینهٔ زیبای آسمان آبی نقش بسته‌اند. سپس آن کودک واخورده و رمیده از نظام آموزشی نوع غربی در وجه نمادینش اکنون در هیئت نویسنده‌ای پخته و بالغ که شتاب کودکانه‌اش را همچنان در خود حفظ کرده است، با قلم برا و جسور خود نه فقط به پیشگویی و پیشنویسی آینده منطبق بر الگوی ذهنی خود می‌پردازد، بلکه در کار ساختن همان آینده دخالت می‌ورزد و به قوام گرفتن آن می‌کوشد. اما با نهایت تأسف زنده نمی‌ماند تا تجسم آن تلاشها را در حیات اجتماعی ما مشاهده و تجربه کند و به سوآل شما هم در قیاس خودش با متفکران مشروطه جواب روشن و قاطعی بدهد. آنچه برای ما درخور تأمل است اینکه دریابیم عجیب و غیرتاریخی می‌بود اگر دیدگاههای فرهنگ اسلامی که قرنها بر زبان و قلم و اندیشهٔ مردمان سرزمین ما چیرگی داشته است، جای مشخصی در ادبیات نوین ایران یافت نمی‌کرد. و نیز توجه داشته باشیم که ادبیات ملی ما ــ که من آرزومندم آن را چون منشوری درخشان ببینم ــ بدون سنخ جلال آل‌احمد ناقص می‌بود. اما چه می‌شود کرد؟ تاریخ شقی است و داوریهای سخت، سرشتی تاریخ است.

روان استاد آمرزیده باد.

ــ زندگی آل‌احمد دو رویه داشت، یکی مشغله‌های زندگی سیاسی و دیگری دلبستگی به هنر. از او تاکنون بیش از ۵ مجموعه داستان، ۵

داستان بلند و رمان، ۵ مشاهدات و سفرنامه، ۷ مجموعه مقالات و ۱۰ ترجمه باقی مانده است. من شخصاً رمان مدیر مدرسه و داستانهای کوتاه گلدسته و فلک، خواهرم و عنکبوت و خونابهٔ انار او را به داستان‌نویسی امروز (به این علت که از نقل و حکایت و قصه فاصله گرفته است) نزدیکتر می‌بینم. بخصوص در عنصر «لحن» که وجه غالب بر سایر عناصر شده است و اگر پیش آمد و وارد جزئیات شدیم خواهم گفت. نظرتان را در این‌باره بگویید، دربارهٔ لیاقتها و قدرتهای او در حوزهٔ داستان، نقد و ترجمه.

ـ او در داستان‌نویسی بیشتر تک‌بعدی بود. اگر مهم‌ترین کارهایش را در دوره‌های مختلف گلدسته و فلک، مدیر مدرسه و نفرین زمین بدانیم، آل‌احمد از تجربه‌های شخصی‌اش یک گام هم فراتر نرفته بود. در داستانهای آل‌احمد حتی یک شخصیت، قهرمان، کاراکتر ـ هرچه که بنامیم ـ پرورده نشده است تا لاجرم در ذهن و خاطر خواننده بماند؛ و خودش هم در مقدمه‌ای که بر ترجمه جن‌زدگان داستایوسکی نوشته، به ضعف و نقصان کار خود ـ گرچه با تواضع خودبینانه ـ اشاره و اعتراف می‌کند. با وجود این شاید خطای معیارهای من باشد برای داستان‌نویسی، اما با این معیارها فکر می‌کنم دورهٔ شرح حالهایی که در آنها سایه‌هایی حرفهای نویسنده را بازگو می‌کنند، به سر آمده باشد و خوشبختانه طیف گسترده‌ای از خوانندگان هم این نکته را دریافته‌اند.

ـ در حوزهٔ نقد چه؟

ـ چیز مؤثری به‌خاطر ندارم جز لحن استاد در نقدهایش بر همه چیز که بیشتر خطابی و از بالا بود. همچنانکه خطیبی از بلندی عوام را مخاطب قرار بدهد. درشت و قلنبه می‌گفت و هدفش بیشتر ایجاد رعب بود در دل جوانان خام و پیران افسرده، نه ایجاد تفاهم بر سر موضوعی که لابد ارزش سخن گفتن داشت. مثلاً بعد از انتشار رمان مهم شوهر آهو خانم استاد نوشتند «فلانی هم گه گنده‌ای خورد و...»

ـ ترجمه چه؟

ـ بهترین ترجمه‌ای که در جوانی از کار مشترک ایشان و پرویز داریوش خوانده‌ام از آندره ژید بوده مائده‌های زمینی و بدترینش یکی از بهترین داستانهایی است که من دوست دارم بیگانه آلبر کامو. شاید از اینکه بیگانه را در دوره‌های مختلف عمرم خوانده‌ام و هنوز هم گهگاه می‌خوانمش آرزومندم این داستان یک‌بار دیگر به واسطهٔ مترجم خوبی چون استاد ابوالحسن نجفی ترجمه بشود.

ـ شما نقد خانم پرتو نوری‌علا را که با عنوان «سفری به کلیدر»[1] چاپ شد دیده‌اید؟ خانم نوری‌علا کلیدر را حجیم‌ترین رمان ایرانی که می‌توانست به این حجم نباشد و عظیم‌ترین اثر هنری در پهنهٔ ادبیات معاصر ایران به‌شمار آورد. او در نوشته‌اش خلاصه‌ای از رمان کلیدر داد. همچنین چگونگی پرداخت به شخصیتهایش را برشمرد. به

---

۱. دو نقد، سفری به کلیدر، پرتو نوری علا، چاپ اول زمستان ۶۴، انتشارات آگاه.

ساختمان و سبک و زبان و سندیت رمان نیز پرداخت. البته به وجود برخی اشتباهات از جمله غیبت ناگهانی بعضی از شخصیتها و توضیحهای مکرر و نالازم هم اشاره‌ای کرد. دست‌آخر نموداری هم از روابط آدمها و طایفه‌ها کشید که معلوم بود رمان را خوب خوانده است. می‌خواهم نظرتان را دربارهٔ سنجش و داوری خانم نوری علا بدانم. بگویید که بطور اساسی کار ایشان نقد به معنای علمی و امروزی کلمه بود یا که به معنای متداول، بدانگونه که در کشور ما رایج است.

ـ بله خواندم و کاش می‌توانستم دوباره آن را بخوانم تا بتوانم جواب دقیقتری بدهم. آنچه می‌توانم حالا بگویم این است که خانم پرتو نوری‌علا، چنانکه خودشان در مقدمه آورده‌اند، کوشیده فتح بابی بکنند در نقد و بررسی این کتاب. با این هدف کار با ارزشی هم انجام داده است؛ بخصوص از جهت تهیهٔ همان نموداری که نام بردید و پیداست که با چه زحمت و دقتی آن کار ظریف و لازم را انجام داده است. از این بابت بخصوص من سپاسگزار ایشان هستم؛ و از بابت کل نقد این خوانندگان کلیدر هستند که باید نظرشان را پرسید. چون به برداشت من نقد یک اثر بیشتر متوجه خوانندگان است و کمتر متوجه نویسنده. می‌ماند گلایهٔ صمیمانه من از پرتو نوری‌علا که هیچ مایل نبودم «سفری به کلیدر» در کنار مطلب دیگری اگرچه به قلم پرتو چاپ شود. باری... چون حرف نقد روی کلیدر پیش آمد بر خود می‌دانم که از دقت و ظرافت و مهارت آقای کریم امامی در نقدی بر کلیدر یاد کنم و بگویم که تا اکنون فنی‌ترین نقد در فشرده‌ترین بیان را امامی نوشته است. بگذریم که امامی براساس پرس‌وجوهایش در باب واقعیت

تاریخی قهرمانها و اطلاعات غلطی که به او داده‌اند، اصرار غریبی دارد که به خودش و ما بباوراند که خان‌محمد، بیگ‌محمد است و بیگ‌محمد، خان‌محمد؟! البته با پاره‌ای از برداشتهای ایشان هم اختلاف نظر دارم که بماند برای بعد.

ــ دربارهٔ بهرام صادقی... او از نظر شما داستان‌نویس شاخص ما هست؟

ــ بعد از صادق هدایت بهرام صادقی از بهترین داستان کوتاه‌نویسان ما است.

ــ آقای جمال میرصادقی معتقد است طنز داستانهای بهرام صادقی گاه یادآور طنز ظریف و انسان‌دوستانهٔ چخوف است و از ارزش والا و ویژه‌ای برخوردار است و گاه داستانهای طنزآمیز و هجوکنندگی در مویاسان نویسندهٔ فرانسوی و (گاه بیش) طنز به‌اصطلاح پیراندلو پسند ایتالیایی را به خاطر می‌آورد که از ارزش و کیفیت انسانی آن می‌کاهد و داستانها جنبهٔ بدبینانه و کلی پیدا می‌کند.

حالا بگویید کدام ویژگی در کار بهرام صادقی است که شما را جلب می‌کند. کدام داستانش را بیشتر از بقیه می‌پسندید.

ــ با چنین دقتی که منظور شماست در این فرصت نمی‌توانم شرحی در اجزاء ارزشهای کار او بدهم. همینقدر می‌دانم که قصه‌های کوتاه او را وقتی که خوانده‌ام بسیار پسندیده‌ام. ضمناً بگویم که من

هیچ علاقه‌ای به شناخت قیاسی ندارم؛ بخصوص در مورد نویسندگان و هنرمندان ایران بیشتر دوست می‌دارم ارزش کار آنها از طریق بازشناسی ساخت درونی هر اثر و نویسنده‌اش ارزیابی و شناخته بشود. درواقع من راه دشوار شناخت، یعنی ارزیابی تحلیلی و درون‌ساختی هر اثر یا آثار نویسنده را پیشنهاد می‌کنم؛ و نه راه و روش سادهٔ قیاسی را که به واسطهٔ یک ارزش دیگر به پدیده‌ای ارزش داده بشود. در همین معناست که فکر می‌کنم اگر آثار بهرام صادقی مرا به یاد چخوف یا پیراندلو هم نیندازد، چیزی از ارزششان کم نمی‌کند، و اگر ما را به یاد چخوف و... بیندازد هم ـ الزاماً ـ چیزی بر ارزششان نمی‌افزاید. ما باید یکبار و برای همیشه از این روش خطا که ارزشهای خود را با ملاک پدیده‌های ارزشمند دیگران بسنجیم و از آن طریق کسب ارزش کنیم، کنار بگذاریم.

ـ با شعر سهراب سپهری الفتی دارید؟ شاملو در کتاب هنر و ادبیات امروز گفته است... زورم می‌آید آن عرفان نابهنگام را باور کنم. سر آدم‌های بی‌گناه را لب جوب می‌برند و من دو قدم پائین‌تر بایستم و توصیه کنم که «آب را گل نکنید».

ـ سیاوش کسرایی حدود بیست سال پیش دربارهٔ احمد شاملو به من گفت «فراز و نشیب زندگی سیاسی و اجتماعی ما در صدای شاملو ـ حتی ـ انعکاس دارد.» و به گمانم او برداشت دقیقی داشت. پس در این معنا شاملو می‌تواند به سپهری خرده بگیرد که: زورم می‌آید آن عرفان نابهنگام را باور کنم. سر آدمهای بی‌گناه را لب جوی

می‌برند و من دو قدم پائین‌تر بایستم و توصیه کنم که «آب را گل نکنید»، اما من نه در مقام شاملو هستم و نه اینکه شاعرم. پس در عین درک عامیت سخن شاملو این حق را برای خود محفوظ می‌دارم که لحظاتی را خالی از ـ واقعاً ـ شور و شر این زندگی پر از سرهای بریده، دست‌کم تا نفسی تازه کنم، با شعر سپهری به‌سر آورم. و چه بد می‌شد اگر ما سپهری نمی‌داشتیم. چون شعر سپهری همانقدر که بدور از بازتاب خشونت است، همانقدر قابلیت انتقال این معنا را در خود دارد که انسان حق دارد آرزومند جهانی باشد که در آن حتی آب جوی را ـ رعایت تشنگی کبوتری ـ نباید گل‌آلود کرد، چه رسد به اینکه لب جوی آب دم به ساعت سرهای بی‌گناه را ببرند. و من با حسی عمیقاً شخصی، اگر شده برای دمی آسودن، دنیای زلال ذهنی سپهری را دوست دارم و معتقدم سپهری و شاملو برای ما نشانه‌های دو فصل‌اند از یک اقلیم. همچنانکه اخوان، فروغ، سایه، کسرایی، کدکنی، خویی و همگنان نظیر، در جای خود فصلهایی از اقلیم شعر زمانهٔ ما هستند.

ـ رمان جای *خالی سلوچ* در سال ۵۷ نوشته شده و در بهار سال ۵۸ چاپ آن به پایان رسیده و این درست مقارن تغییر و تحول سیستم حکومتی در کشور ما بوده است. از این پرسش که چگونه در آن بحبوحه مجال نوشتن این رمان (که سالهای قبل هم می‌توانست نوشته و منتشر شود) را پیدا کرده‌اید می‌گذریم. می‌ماند این که در رمان جای خالی سلوچ نبود یک شخصیت همچون سلوچ و انتظار حضور او در وقایعی که بودن او را ایجاب می‌کرد این تصور را پیش می‌آورد که

سلوچ می‌تواند تمثیل یک دگرگونی و احیاناً انقلاب باشد. در برداشت شخصیت سلوچ و زوال حاکمیتی که منجر به رشد چنان شرایطی در رمان گردید، آیا جای خالی سلوچ یک پیش‌بینی یا پیش‌گویی برای تغییر سیستم حکومتی نبود؟[1]

ـ نمی‌توانم بر چنین ادعایی صحه بگذارم. حتی اگر جای خالی سلوچ چنین حسی را القاء کند بیشتر به توجه واقع‌بینانهٔ نویسنده نسبت به روند و سمت و سوی حرکتهای اجتماعی مربوط می‌شود، بخصوص که مایهٔ مهاجرت از روستا به شهر در کارهای من به جای خالی سلوچ منحصر نمی‌شود و از همان دهۀ چهل من چنین توجهی داشته‌ام که نشانه‌هایش هم اینجا و آنجا در نوشته‌هایم موجود است. یادم هست در اواخر دهۀ چهل با شخصیتی که بعد از ترور شدنش روشن شد یکی از انقلابیون حرفه‌ای است، دربارهٔ مرحب ـ قهرمان جوان داستان سفر ـ گفتگو می‌کردیم. او پرسید «این کیست؟ چه‌جور پدیده‌ای است؟» و من جواب دادم «او یک نیروست؛ نمونه‌ای از نیروهایی که از روستاها روانهٔ شهرها شده‌اند» و شوخی ـ جدی افزودم «می‌توانید بگیرید و به‌اش شکل بدهید!» البته بعدها متوجه شدم انتظار نابجایی را عنوان کرده‌ام. چون آنها در طرح و اقدامات پیشاهنگانهٔ خود مجال و مهلت جذب و شکل بخشیدن به نیروهای رها شده را در محاسبهٔ کوتاه‌مدت مبارزاتی خود نگنجانیده بودند، و

---

۱. طرح این سؤال را از نوشتهٔ آقای جعفر صارم صفاری وام گرفته‌ام. او در نقدی که به جای خالی سلوچ نوشت و در شمارهٔ چهارم فصل‌نامهٔ برج اسفند ۱۳۶۰ منتشر شد به چنین برداشتی رسید.

جوانان مهاجر روستایی هم به عشق تنها جلو رگبار ایستادن به شهرها رو نیاورده بودند. اما این حرف و کارها از طرف من بیشتر به منزلهٔ بررسی یک امکان بوده است و نه در مقام پیش‌بینی تغییر سیستم حکومتی. شاید به جهت اینکه خودم یک روستایی مهاجر بودم با نزدیکی و دقت بیشتری به این امواج سرگردان در شهرها که از روستاها کنده شده بودند توجه داشتم. انبوه مردمانی که با کندن از زاد و بوم خود گذشته‌شان را نفی می‌کردند، بی‌آنکه چشم‌انداز روشنی در آینده داشته باشند. بنابراین آنها رها در شهرها آلودهٔ بدترین ارزشهای اخلاقی شهرنشینی ـ شهرنشینی ولنگار و بی‌سامان جهان‌سومی ـ شدند و براثر نابسامانی سازمانی ـ تشکیلاتی تبدیل شدند به انبوه کثیری از حاشیه‌نشینان، انبوهی کثیر و تعیین کننده. و چون یکی دو دهه سپری شد چه بسا احساس کردند ارزشهای سنتی گذشته را باخته و ارزشی همسنگ آن به‌دست نیاورده‌اند. و همین انبوهه‌ها بودند که زیر بیرق پیشکسوتان پیشتر شهری شده‌شان عظیم‌ترین تشییع جنازهٔ زنی را تدارک دیدند که او در زنده بودنش به ایشان وعده داده بود روزی از روزها سر تا ته خیابان لاله‌زار را در پیش چشمهایشان عریان رژه خواهد رفت؟ و بدیهی است که چنین وعده‌هایی با همهٔ فریبندگی آنی‌اش نمی‌تواند جانشین آمال و آرمانهای اجتماعی انسان باشد و نتوانست باشد هم. پس این جماعت انبوه و روزافزون در شهرها می‌باید آرمان بزرگ خود را می‌جستند، چرا که وعده‌های رسیدن به دروازه‌های تمدن بزرگ هم دیگر توخالی بودنش آشکار شده بود؛ از آن‌رو که حاصل آن دروغها برای انبوهه‌های جماعت جز تراکم زندگی معیشتی و فشارهای متنوع

و محرومیتهای بی‌پایان ناشی از شکاف طبقاتی و بی‌آرمانی نبود. درست در چنین تنگنایی از خفقان و فشار و بی‌آرمانی، پیش از آن که سازمانهای تنک انقلابی زیر فشارهای پلیس سیاسی مجال روی آوردن به آن انبوهه‌های سرگردان و بی‌فردا را بیابند، طرح آرمانی عدالت اسلامی با داعیهٔ ویرانگری کاخهای ظلم از جانب روحانیت کهنسال به میان آمد و همان مردم ناگهان با تجلی آرزوهای باطنی خود که ریشهٔ دیرینه در ایشان داشت مواجه شدند و دیگر سیل مهارگسل به‌راه افتاد و در مرحلهٔ معینی از تاریخ اجتماعی ـ سیاسی ما شکل معاصر خود را در حکومت جمهوری اسلامی بازیافت. به این ترتیب آنچه من در جای خالی سلوچ بطور اخص و در مایهٔ مهاجرت روستاییان بطور اعم انجام داده‌ام نه پیش‌بینی تغییر سیستم حکومتی، که توجه به نوعی حرکت و تحول اجتماعی بوده است بی‌آنکه سمت و سوی آن مشخص باشد؛ البته با این گمان که حرکت خونبار خواهد بود. همچنانکه می‌آید «شب پرکشاله خون می‌شکست».

ـ دربارهٔ نقد ادبی در ایران چه فکر می‌کنید؟ یعنی ارزیابی‌تان از نقد آثار ادبی جامعهٔ ما چگونه است؟

ـ نقد ادبی به برداشت من بخشی از کلاس فکری هر جامعه است. و چنانکه پیشتر گفتم در جامعهٔ ما جای متفکران و تفکر شکل یافته خالی است. پس از نقد ادبی توقعی جز همانچه تا امروز بوده است نمی‌رود. نقد ادبی تابعی از جریانات فکری ـ فلسفی یک جامعهٔ

بسامان است. و در جامعهٔ ما که جریانات فکری ــ فلسفی خود تابعی از اعمال‌نظرهایی بیرون از نسج و بافت اجتماعی است، نقد ادبی نمی‌توانسته جز این باشد. به عبارت دیگر نقد ادبی بازتاب شرایط گوناگونی است که ما در آن زیسته‌ایم و می‌زییم. شرایطی غالباً از هم‌گسیخته و هر زمان به گونه‌ای نابسامان. شرایطی که هیچ مقطع متوازن و متعادلی نداشته است و ندارد تا جریانات فکری روند منطقی خود را بیابند. زیرا ــ چنانکه گفتم ــ نقد ادبی به منزلهٔ بررسی اندیشه در آرایه زیبایی‌شناسانه‌اش، تابعی از جریان اندیشه در جامعه است و چون جامعه ما غالباً یا دچار هرج و مرج یا مغلوب اختناق بوده است، تفکر اجتماعی هم یا دستخوش آشوب و یا دچار خفگی بوده است. به این ترتیب نقد ادبی هم در مقام بررسی اندیشه‌هایی در آرایه زیبایی‌شناسانه و لاجرم پیشنهاد دهندهٔ راه و روش‌های تازه و منطبق بر ضرورتهای اجتماعی، نمی‌توانسته است نمود درخشانی داشته باشد. پس به این علل و علتهای فراوان دیگر که جنبه‌هایی از آن در توعیت منشهای روشنفکری ناشی از شرایط ریشه داشته و دارد نقد ادبی خردورانه و راهبخش جای خود را به انواع بروزات فرومایگیهای اسف‌بار داده است. و این رشتهٔ هنری ــ فکری چنان بی‌شأن و دون شمود یافته است که ما خود در جای هنروران و هنرپردازان باوری از آن نداریم، و هنرپذیران نیز به طریق اولی آن چیزهایی را که به‌عنوان نقد می‌خوانند جدی نمی‌گیرند و بیشتر مزاح می‌کنند با نوشته‌هایی که با انگیزه‌های عمیقاً شخصی و خصوصی نوشته شده‌اند. و این نابسانی جای بسی دریغ است، چون نقد ادبی در جایگاه ارزشمند خود می‌تواند شاخص منش و شخصیت ادبیات

یک ملت باشد. اما آنچه تا امروز داشته‌ایم نه‌فقط چنان نیست بلکه تا حدود بسیار زیادی ناقض آن است. چندانکه همهٔ افرادی که نسبت به بود یا نبود آن حساس هستند، در آنچه بدین نام خوانده می‌شود به دیدهٔ اعتبار نمی‌نگرند. بخصوص که چون در آن تأمل شود، لب مطلب در برداشتهای من این است که ادبیات و هنر و فرهنگ و... ما هنوز در نظرها امری فردی تلقی می‌شود و دست‌اندرکاران نقد و نظر ما هم هنوز نتوانسته‌اند به فرای خود بنگرند و برسند؛ یعنی که ما هنوز اقبال این درک متعالی را نیافته‌ایم که بتوانیم ارزشهای آفریده شده در زبان و ادبیات و هنر را بیرون از معیارهای فردی و در مقام ارزشهای ملی ـ ارزشهایی از آن همه ملت ـ چنانکه واقعاً هم هست، بنگریم و بینگاریم. چرا که آن ارزش یا ارزشهایی که به دست و اندیشهٔ فرد یا افرادی ساخته و آفریده می‌شود حقیقتاً و در نهایت امر از آن تمام مردم یک سرزمین است و هم این یعنی ارزش ملی. پس صرف نظر از علل اجتماعی خاصی که در بالا بدان اشاره کردم نقص و کمبودهای مربوط به افراد و فکر و اراده افراد در نظر من در این عبارت فشرده می‌شود که جامعه روشنفکری و دانشورانهٔ ما هنوز به خودآگاهی ملی نرسیده است. تعجب نکنید. طبعاً در ذهن شما این پرسش سر برمی‌آورد که چطور ممکن است جامعه روشنفکریی که بخشی از آن بیش از هفتاد سال است با اندیشه‌های فراملی آشنایی دارد و ظاهراً در آن راستا هم عمل می‌کند و بخشهای فکری متنوع دیگری داشته و دارد که ملت و ملیت را محور اهداف خود می‌دانند، هنوز به خودآگاهی ملی نرسیده باشد؟ اما من چنین ادراکی را آزموده‌ام و بر این باور هستم که این جامعهٔ بسته هنوز بدان پایه از رشد

و بلوغ نرسیده است تا بتواند بر سر ارزشهای عام بیرون از میدان فردیت خود توافق کند.

ـ مدتی پیش دورهٔ ۱۶ تا ۲۰ جُنگ آرش به سردبیری اسلام کاظمیه به دستم رسید قبلاً ندیده بودم. در یکی از شماره‌های آن مطلبی بود از صمد بهرنگی. او پس از خواندن یک داستان از نویسنده‌ای جوان در پاسخ او اظهارنظری کرده است که به نظرم حرف و سخن بسرمی‌دارد. زیرا حاوی نقطه‌نظرهای صمد است دربارهٔ تفکر و نگاه صادق هدایت به زندگی. متأثر بودن او از ژان پل سارتر و موضع هدایت در اوضاع سیاسی اجتماعی دورهٔ رضاخان و... که هرکدام جای شکافتن دارد. شما با نکات مهم این نامه چگونه برخورد می‌کنید. قسمتی از نامه چنین است:

«آقای فریدون نوبهار داستان مفصل «شیشه‌های بخار گرفته» را خواندم. و باورکن که گریستم، نه خیال کنی که تحت اثر داستان تو گریه کردم، گریه‌ام برای این بود که شما محصلهای خوب دیگر چرا باید آن «آدم صادق رخت‌بربسته» را الگوی خودتان بکنید. اگر آن عزیز رو به دیوار نشست و حرفهایش را به دیوار گفت و حتی نتوانست وجود خودش را تحمل کند موجبی داشت. سالها دست به هر کوششی زدن و از جان گذشتن و آخرش دست به جایی بند نبودن و دیدن خرمهره به جای گوهر و نشستن «خیزدو» در میان شقایق با احساس این که چون پر کاهی در تهی و پوچی بی‌سرانجامی سقوط می‌کند، آن عزیز را به راه آدمهایی برد که خودش آنها را در قصه‌هاش تصویر کرده بود. به عبارت دیگر او خود راهی را رفت که پیش پای آدمهای قصه‌هاش می‌گذاشت.

برخلاف ژان پل سارتر، ــ که صادق از او خیلی متأثر بود ــ که همواره در خلاف جهت آدمهای قصه‌هاش راه می‌رود. وقتی آن عزیز مرگ و خودکشی را نقطهٔ پایان قصه‌هاش می‌کرد راستی هم شیشه‌های خانه‌اش را بخار گرفته بود. دنیا این حال و روز و افق را نداشت. اگر کسی هم بخواهد مرگ را انتخاب کند نباید مثل لاشه‌ای بی‌سر و صدا در یک گوشه و گودال بیفتد و از یادها فراموش شود...»

ــ صادق هدایت و روحیهٔ خاص او نشانهٔ تلاشهای ناشی از زوال نوع خاص اشرافیتی است که هدایت هم جزء آن و ضد آن بود؛ و همزمانی هدایت با نهضت فکری‌ای که کافکا و سپس سارتر نمایندگان آن بودند هم حرف بی‌راهی نیست. همچنین تنهایی هدایت در مقام وجدان حساس و موشکاف جامعه‌ای که زیر خشونت استبداد شرقی نوع رضاخان و جهل و خرافات و عقب‌ماندگی صدها ساله جان می‌کند ــ محیطی که هدایت آن را چاهک دنیا لقب داده بود ــ واقعیاتی است انکارناپذیر. چه بسا به مناسبت تأثیری که آن نویسندهٔ جوان از وجوه منفی ــ به دید صمد ــ هدایت گرفته بوده است، صمد بهرنگی نخواسته یا جایش نبوده که به جوهر نبوغ و وجه برجستهٔ شخصیت هدایت اشاره کند. چرا که بی‌گمان صمد خوب می‌دانسته که جوهرهٔ وجود هدایت فقط از تأثیرپذیری او از سارتر تشکیل نشده بود؛ بلکه هدایت پیش از آنکه بروز تأثیرات سارتر و حتی کافکا باشد در نظر من جلوه‌ای پسندیده و نیکو از استمرار رندی حافظ و خیام و عبید است که در او با غم گذشته‌ای دیرینه که در نظرش پاک می‌نماید درهم می‌آمیزد. از جنبهٔ فلسفی هم پیش از آنکه جهان‌بینی هدایت

تحت تأثیر سارتر باشد، می‌تواند متأثر از خیام باشد. در وضعیتی که در بالا بدان اشاره شد با تأکید دوباره روی تنهایی صدای هدایت و شکستهای پی‌درپی اجتماعی تاریخ معاصر، دیکتاتوری و جهل تاریخی حاکم در جامعهٔ ما خودبه‌خود و به‌قدر کفایت می‌توانسته است مایهٔ یأس و سرخوردگی اجتماعی وی و نوع خاص واکنشهای هدایت بشود؛ واکنشهایی که با اندیشه‌های پس از جنگ دوم تقویت می‌شود و سرانجام به مرگ ارادی می‌کشاندش. و این همه نشانه‌های کلی ظاهری است که ما می‌شناسیم و از لحاظ درونی ما فقط می‌توانیم حدودی از پیچیدگی شخصیت هدایت را حدس بزنیم. به این ترتیب وقتی ما هدایت و صمد بهرنگی را یکجا مقابل روی خود می‌بینیم باید دقیقاً توجه داشته باشیم که ما با دو جنم کاملاً متفاوت سروکار داریم. یکی از سلسلهٔ رندانی که پیشینه ذهنی ـ روحی ـ درونی او از عبید و حافظ هم فراتر می‌رود تا دهلیزهای وهمناک آیینهای آریایی و هندو، و دچار در محیطی که او خود «چاهک دنیا» می‌نامدش؛ و آن هدایت است. و دیگری صمد بهرنگی است، مردی از تبار فتحعلی آخوندزاده، حیدرخان عمواغلی و کسروی. راسیونالیستهایی که مجال گم شدن در دهلیزهای تخیل و ظرایف اندیشه‌های رمزی را به خود نمی‌دهند و تکلیفشان با جهان از طریق تغییر شرایط اجتماعی و زندگی طبقاتی معلوم است. تباری که می‌خواهد زندگی اجتماعی را دگرگون کند و در این راه و کار می‌تواند هم ملاحظه‌ای نشناسد. بخصوص توجه داشته باشیم که مرگ هدایت مقارن است با شکست دوره‌ای تاریخی، و زندگی صمد همراه است با جاانگیری دوبارهٔ حیات اجتماعی بعد از همان

شکست. حیاتی که به صمد امید تغییر را بخشیده، در حالی که به نسل پیش از صمد مرگ را تحمیل کرده بوده. پس از دیدگاه صمد نفی جنبه‌های منفی هدایت از جهت تأثیر بدیهی و پذیرفتنی است. اما از همان دیدگاه صمد ندیدن یا نادیده انگاشتن ارزشهای مثبت و بی‌همتای هدایت، نشناختن همه‌جانبهٔ او و نپرداختن به ـ حتی جنبه‌ای ـ از نبوغ و ویژگی هدایت قابل اغماض نیست. مگر اینکه بهانه‌اش نبود مجال کافی در آن نامه باشد. با وجود این شادروان صمد بهرنگی اگر زنده بود ـ که کاش می‌بود ـ بی‌گمان با من همداستان می‌شد که همهٔ ما از تاریکخانهٔ صادق هدایت بیرون آمده‌ایم.

ـ بین نویسندگان ایرانی و خارجی چه کسانی به تعریف شما از داستان‌نویسی نزدیکتر هستند؟

ـ جالب این است که من آثار نویسندگانی را می‌ستایم که خودم فکر می‌کنم به هیچ وجه در تعریف من از داستان‌نویسی ـ اگر مصداق تعریف هر نویسنده از داستان‌نویسی داستانهایش باشد ـ نزدیک نیستند. می‌گویم و شما هم می‌توانید در مقایسه به صدق آنچه گفته‌ام پی ببرید. در نظر من پنج داستان مهم در محدودهٔ زبان فارسی (ترجمه یا نگارش) که من با آن آشنا هستم عبارتند از:

۱ـ بوف کور اثر صادق هدایت

۲ـ در جنگل اثر آکوتاگاوا

۳ـ بیگانه اثر آلبر کامو

۴ـ مرد پیر و دریا اثر ارنست همینگوی

۵- گزارش یک مرگ یا وقایع‌نگاری یک جنایت اثر گارسیا مارکز

به نظر من اینها پنج داستان مهم و اعجاب‌آور دنیای ما هستند و تصدیق می‌کنید که هیچکدامشان به هیچ‌وجه در تعریف منتهی به کار من از داستان‌نویسی نمی‌گنجند. و چه کنم اگر نمی‌گنجند؟ خورشیدها بیرون از ذهن و انگاره‌های ما می‌درخشند؛ درخشان باد.

اما نویسندگان. من هر نویسنده‌ای را با تعریف خودش از داستان‌نویسی نزدیک و خویشاوند خود احساس می‌کنم و با همین ویژگی است که به ندرت پیش آمده اثری از نویسنده‌ای بخوانم و بین خودم و اثر وجهی از وفاق احساس نکنم. حتی از لحاظ شخصیت فردی نویسنده، به ندرت پیش آمده است که فردیت نویسنده‌ای را دوست نداشته باشم؛ اگر شده خصوصیاتی کاملاً متعارض و به‌ظاهر متضاد با معیارهای اخلاق فردی خودم داشته باشد. اما در برابر شخصیت برخی نویسندگان احساس غریبی دارم. احساسی نظیر احساس فرزندی گم شده و بازیافته شده در مقابل پدر. از آن میان در برابر فاکنر چنین احساسی دارم. اگر بیشتر نویسندگان بعد از فاکنر مجذوب شگرد و شیوه‌های نو او در داستان‌نویسی شده‌اند، من در مقابل انسانیت غریب او که در پس پشت داستانهایش نهفته می‌بینم، تسلیم و مجذوبیتی عرفانی احساس می‌کنم. چهرهٔ او چنان زیبا و به کمال از رنجهای بزرگ، از پسندیده‌ترین یادهای همیشگی خاطر من است. پیش از آن گورکی را توانسته‌ام از آن مایه دوست بدارم و همیشه ونگوگ را! و از پس ده بیست سال آشنایی اندک اندک دارم به مراحلی از دوست داشتن بتهوون نزدیک می‌شوم. و یکی از غبنهای بزرگ زندگی‌ام همیشه ندیدن هدایت بوده است.

ـ حالا که به پایان گفت‌وگو نزدیک می‌شویم خوب است چند سوآل دیگر را طرح کنم. هر نویسنده‌ای نزد خود الگویی دارد یا کسی از نویسندگان جهان را بزرگتر و عظیم‌تر از بقیه می‌داند. چه از نظر تیراژ، چه سبک، چه طرز بیان، چه محبوبیت، چه نوع زندگی و... شما چه کسی را بیش از همه در عرصهٔ رمان جهان می‌پسندید.

ـ اینکه گمان می‌کردید هر نویسنده‌ای نزد خود الگویی دارد، درست است. اما به استنباط خودم دست‌کم در مورد من آن دوره‌های الگوپذیری سپری شده است. اما در دوره‌های خیلی پیشتر چرا، الگوهایی داشته‌ام. الگوهایی که همپای گذر از دوره‌های عمر تغییر می‌کرده‌اند. و جالب این است که الگوهای من غالباً رمان‌نویس نبوده‌اند و بیشتر در زمینه‌های دیگر برجسته بوده و هستند؛ مثلاً حافظ، لئوناردو داوینچی، بایزید بسطامی، فردوسی، ون‌گوگ و آن معماری که ارگ بم را ساخته است و نمی‌دانم کیست؛ و هرکدام از زاویه‌ای و هریک در دوره‌ای، و اینکه کسی از نویسندگان را بزرگترین نویسندهٔ جهان، بزرگتر از بقیه بدانم به نظرم فکر درستی نبوده است. بلکه همهٔ ارزشهای جهان را در حوزهٔ ادبیات و هنر وجوهی از آن کمال انسانی می‌بینم که فی‌المثل فاکنر و برشت و مولانا در آن یگانه می‌شوند. و اینکه در عرصهٔ رمان چه کسی را بیش از همه می‌پسندم هم برایم ساده نیست. چون هیچ رمان‌نویسی در همهٔ جنبه‌های کارش کامل نیست تا بشود یکی را خیلی بیشتر از دیگران و بطور مطلق پسندید. بخصوص که من ظرفیت آن را دارم تا از هر نویسنده‌ای و از اثر هر نویسنده‌ای جنبه‌هایی را بگیرم و به آن عشق بورزم. و اکنون

آنچه در من است درد عشقی است که به عزم شکافتن و برگذشتن از خود چاره‌هایی می‌آزماید. کاری به منزلهٔ نفی پویای شکستن الگوهای پیشین در خود به‌سوی یافتن الگوهای نو.

ـ از هفت هنر بیشتر به کدام علاقه‌مندید؟ لابد به تئاتر. همین‌طور است؟

ـ روزگاری شیفتهٔ تئاتر بودم که حالا مدتی است از آن ناامید شده‌ام، سپس مدتی در مقابل آثار نقاشی دچار حیرت می‌شدم و سرانجام حیرت با ونگوگ در من ابدی شد که شب و خورشید و علف را با بیان او دریافتم و از آن پس در برابر هیچ رنگ و جلوه‌ای درنماندم و دیگر گذشتم، چون در جان من جایی برای قبل و بعد از ونگوگ نبود. بعد از آن شعر بود که نگه‌ام می‌داشت، حافظ و غزلیات مولانا و معاصرین. اکنون ده ـ پانزده سالی می‌گذرد که به موسیقی دارم نزدیک و نزدیکتر می‌شوم، اما همیشه متوجه ـ و گاهی مجذوب ـ هنر معماری بوده‌ام و هستم؛ شاید از آنکه نمود همهٔ هنرها را در معماری می‌شود دید ـ یا که من اینطور می‌بینم ـ معماری همچون منظومه‌ای که اجزاء و ارکان آن پیوندی الزامی دارند با نمود و تجلی نظم‌جویی انسان، منظومه‌ای با موسیقی هماهنگ درونی، نماهایی به‌سان تابلوهای جادویی، زوایایی که در هر بافت و ترکیب تندیسی را تجسم می‌بخشند و توالی طاقهای غزل با زبان گویای سکوت. هم شاید از این‌رو معماری که پیوسته‌ترین هنر با زندگی است، از نخستین سقف و سامان کودکی انسان تا ـ در بلوغ خود ـ

تبلور غرور و شکوه آن. و شاید از اینکه معماری مرزهای تمدنهای بشری را آشکارا برایمان توضیح می‌دهد، و نیز اینکه از ترکیب هماهنگ اجزاء در معماری درسهایی برای داستان نوشتن آموخته‌ام. نمی‌دانم ـ فقط این را می‌دانم که معماری موزه لوور به استثنای اتاق روشن ونگوگ و نقش‌های جاودانی دلاکروا بیش از آثار هنری درون آن مرا تحت تأثیر قرار می‌داد.

ـ تعریف شما از یک اثر ماندگار چیست؟

ـ من اصلاً به ماندگاری اثر فکر نکرده‌ام تا رفته باشم پی تعریف آن. چه می‌دانم؟ می‌توان دید بتهوون، شکسپیر و حافظ چه کرده‌اند. شاید رمز ماندگاری هر اثر در نهایت همجان بودن آن باشد با مردمی در فضا ـ مکان و دوران واحد. به مثل: شاهنامه یا ادیسه.

ـ تا به یاد دارم نویسندگان ایرانی همواره از نحوهٔ کار ناشرین خود شکوه و شکایت داشته‌اند. هرکس به نوعی، یکی از حق‌التألیف ناچیزش نالیده و دیگری از خلف وعده و سهل‌انگاری و پشت گوش انداختن و... البته حق هم دارند. نمی‌دانم چه سری است که حق همهٔ کسانی که در ارتباط با ناشرین کار می‌کنند (از کاغذ فروش تا حروفچین و لیتوگراف گرفته تا بقیه) دادنی است غیر از مؤلف که بیشترین اجرش سرگردانی است. این چک وعدهٔ سرخرمن دادن و سایر نارساییها مربوط به حالا هم نیست. از قدیم مرسوم بود. من شخصاً تنها ناشری که سراغ دارم که سر چند درصد حق‌التألیف چانه نزد و به محض

حروفچینی کتاب بخشی از حق بوق را پرداخت مسئول انتشاراتی رواق بود، در سال ۵۶-۵۷. ابتدا تصور این بود که خواسته تشویقم کند، اما با پرس و جو دستگیرم شد با سایر مؤلفین هم طبق قرارداد رفتار نموده است. حالا شما از چگونگی رابطهٔ خود با ناشرین حرف بزنید.

ـ اگر از این بابت بخواهم سفرهٔ دلم را بگشایم مطالب فراوانی برای گفتن دارم، اما شرح جزء به جزء مناسبات با ناشرها را از نخستین سالها می‌گذارم برای فرصتی دیگر. پس حالا بی‌آنکه تجربه‌های پیشین خود با ناشرین را از یاد برده باشم آخرین تجربه‌ها را به اختصار بازگو می‌کنم. کارنامهٔ سپنج، فراهم شده، همهٔ داستانها تا قبل از جای خالی سلوچ از سال ۵۹ در نشر نو خوابیده است و ناشر خود می‌داند چرا جای خالی سلوچ از سال ۶۳ در انتشارات جاویدان محبوس مانده تا اینکه ناچار شده‌ام از ناشر شکایت کنم. مجموعه مقالات غیرقابل انتشار تشخیص داده شد و کلیدر هم به علت و بهانهٔ نبود کاغذ به نحوی دست‌ویا شکسته و نامطلوب کج‌دار و مریز منتشر می‌شود؛ روشی که هیچ تناسبی با کار ندارد. نتیجه آنکه کتاب در بازار نیست و اگر هم جایی پیدا بشود خواننده می‌باید قیمت گزافی برایش بپردازد و نفرین گرانی کتاب را نثار نویسنده کند؛ در حالی‌که اشتباه می‌کند. چون این روش دست‌ویا شکسته ضمن اینکه هزینهٔ بیشتری را به خواننده تحمیل می‌کند، مرا هم در جای خود از حاصل کارم عملاً بی‌بهره می‌گذارد. این بدترین شرایط ممکن تا امروز در چاپ و نشر وقتی مشعشعانه‌تر می‌شود که خبر بهجت اثر «برای چاپ رمان کاغذ

داده نمی‌شود هم به گوش می‌رسد، و دیگر برای جلوگیری از چاپ و نشر ابر و باد و مه و خورشید و فلک جفت و جورند. با وجود همهٔ این مشکلات از بی‌مسئولیتی ناشر گرفته تا سیاست جدید فرهنگی، من نویسندگی را همچنان کار و پیشه می‌دانم و می‌کوشم آن را هرچه حرفه‌ای‌تر طرح و اعمال کنم، چنانکه پیش‌تر در این تلاش بوده‌ام و از این پس هم در این تلاش خواهم بود. چراکه صرف‌نظر از جانفرسایی خلاقیت هنری، نویسندگی را کاری شاق و دشوار می‌شناسم و اعتقاد دارم انسان می‌باید مابه‌ازاء ارزش کار خود را دریافت و از قبل دسترنج خود زندگی کند.

ـ شنیده شده شما از سال ۵۷ تاکنون رقم درشتی نزدیک به چهار میلیون تومان حق‌التألیف گرفته‌اید. اگر رقم صحیح است آیا حالا از راه نوشتن قادرید زندگی خانواده‌ای پنج نفری را با آن بگذرانید؟

ـ بله، شاید مقادیری پول بابت حق‌التألیف گرفته باشم؛ اما نه رقمی به این درشتی، و نه چنانکه چشمم به آن بیفتد و بتوانم دردی را با آن درمان کنم. حقیقت واقعه این است که من در طول ۱۰-۹ سال رقمهایی از چک حداقل ۲۰۰۰ تومان تا حداکثر ۲۰۰۰۰۰ تومان بابت حق‌التألیف گرفته‌ام، اما در طول قریب ۱۰ سال. چون نخستین جلدهای کلیدر در سال ۵۶ رفت زیر چاپ؛ هم در آن سال مجموعه آثار قبلی‌ام تجدید چاپ شد، و ققنوس و جای خالی سلوچ هم در سال ۵۸ رفت زیر چاپ. به این ترتیب مجموع دریافتی من از سال ۱۳۵۶ تا امروز بایستی حدوداً نزدیک سه میلیون تومان شده باشد. اما شنیدن

خبر دریافت حق‌التألیفی معادل ۳ یا ۴ میلیون تومان در یک لحظه بسیار فرق می‌کند با دریافت ـ حتی ـ همین مبلغ در طول ۱۰ سال آزگار.

ـ به این ترتیب آیا حالا از راه نوشتن قادرید زندگی خانواده‌ای پنج نفری را با آن بگذرانید؟

ـ هم بله، هم نه. بله می‌توانم به شرط اینکه مشکل چاپ و کاغذ و سانسور و بی‌مسئولیتی برخی ناشرها وجود نداشته باشد. نه، نمی‌توانم چون این مشکلات هست. باز می‌توانم، چون عملاً با هر زحمت و مشقتی شده حتی گاهی با تحمل پشت چشم نازک‌کردن برخی از آقایان ناشران بیشتر از طریق کارمزد نوشته‌هایم روزگار می‌گذرانم؛ اما یک روزگار پایین‌تر از معمولی. در حالی‌که اگر مشکلاتی که نام بردم نمی‌بود، یا دست‌کم یک مرکز فرهنگی مدافع حقوق صنفی می‌داشتیم که عهده‌دار حل این مشکلات وقت‌گیر می‌بود، طبیعی بود که من بعد از بیست‌وپنج سال کار مستمر نوشتن، با توجه به اقبال همگانی از آثارم، بتوانم از طریق کارم زندگی خود و خانواده‌ام را اداره کنم.

ـ در بخشی از مصاحبهٔ شما، چاپ شده در مجلهٔ آدینه شمارهٔ ۱۴، استنباط شد که به روشنفکران تاخته‌اید و این در حالی بوده است که بیشتر آنها در جمله کسانی بوده‌اند که به نظر می‌رسید با خطوط فکری و عقیدتی شما برخورد مخالف داشتند اما با انتشار کلیدر گویی حتی به

ناگزیر تعریف و تمجید و حتی به نقد جدی نشسته‌اند. این استنباط را چه‌جور توجیه می‌کنید؟

ـ به دلایلی که جزئیات آن را خودم می‌دانم و برحسب تجربه‌هایم، هیچ ایرادی به آنچه گفته‌ام ندارم. چون وقتی کتابی به‌صورت گفتگو دو سه سالی وقت مرا صرف خود کرده و بنا دارد تمام زیر و بم کار زندگی و عقاید مرا در بر داشته باشد، دورویی خواهد بود اگر من از مناسبات خودم با روشنفکران حرف نزنم. حالا اگر روزنامه می‌آید و مفهوم یک پاراگراف از مجموعه‌ای حرف و سخن بالغ بر سیصد صفحه مطلب را زیر ذره‌بین می‌گذارد و درشت می‌کند، آن شگرد حرفه‌ای به من مربوط نیست یا دست‌کم از ارادهٔ من بیرون است. اگر ایرادی بر من وارد باشد، ابهام در گفتار است. یعنی باید روشن می‌کردم کدام جریانها یا کدام شاخصهایی چنان برخوردی با من و کارم داشته‌اند. و اگر تصریح نکرده‌ام از آن‌رو بوده است که برخی حاضر و ناظرند، برخی از این افراد مرده‌اند، برخی در زندان هستند و برخی هم مهاجرت کرده‌اند. به این لحاظ حرف من کلی و طبعاً دور از واقعیت جلوه کرده است و خود باعث تعبیر و تفسیرهایی شده که هر کسی به دلخواه کرده است. چون روشنفکر در تعریف جامعه‌شناسانه‌اش شمول گسترده‌ای می‌یابد، برخی پنداشته‌اند فلان طبیب و کارمند و پرستار و دبیر و معلم و دانشگاهی هم مشمول چنان نظری می‌شوند، و چنین تفسیر و استنباطی اگر ساده‌لوحانه نباشد خالی از غرض نیست. به این دلیل بسیار ساده که هیچ نویسنده‌ای نیست که خوانندگان خود را «خصم» بنامد مگر آنکه نویسنده دیوانه

شده باشد و من نیستم. بنابراین توضیح می‌دهم که حتی در حوزهٔ محدود روشنفکری نیز منظور من مشخصاً متوجه دو جریان عمده است که قضا را با یکدیگر در تضاد هستند. یکی روشنفکران حزبی وابسته به حزب توده و دیگر روشنفکران حزبی وابسته به جریان ضد حزب توده. حال به‌عنوان مثال دو نمونه از برخوردهای دو طرف را در دو مقطع خاص می‌آورم و شرح جزئیات را می‌گذارم برای وقتی که تشخیص بدهم خاطرات زندگی‌ام ارزش نوشتن دارند. مورد اول برمی‌گردد به سالهای ۵۲–۵۱ و انتشار گاواره‌بان. در آن وقت با انتشار گاواره‌بان آقای باقر مؤمنی نقدی بر کارهای من نوشت و با عنوان «ضمیمه گاواره‌بان» منتشر کرد. پس از نوشته شدن آن ضمیمه دریافتم که رفقا تلاش مبسوطی به کار برده‌اند تا مگر نوشته نشود و چون توفیق حاصل نشد پس از چاپ و پخش ضمیمه گاواره‌بان همان حزبیون در خانه دوستی جلسه‌ای در استنطاق باقر مؤمنی تشکیل دادند و ایشان را به جهت خطایی که مرتکب شده بود به صلابهٔ استدلالهای خود کشیدند؛ و دیرگاهی از آن پس که دیدمش با حس و حالی ناشی از بیزاری او از تنگ‌نظریهای این و آن چهره درهم گفت «اینها دیگر کی هستند؟» و بدیهی است که این نه اولین و نه آخرین نمونه بود. مورد دوم نمونه‌ای از برخورد روشنفکران حزبی ضد حزب توده و ظاهراً جانب‌دار دموکراسی است که برمی‌گردد به سالهای آغاز دههٔ ۶۰ و همزمان با گرفت و گیرهای کلیدر برای کسب مجوز نشر. این آقایان نیز در جایی طی نشستی به این نتیجهٔ درخشان رسیدند که باید در جهت جلوگیری از انتشار دور کامل کلیدر تصمیم جدی بگیرند و دست به اقدامی عملی بزنند. و آخرین عبارت

اجلاس این بود «تا زود است باید جلو اینجور کارها را بگیریم!» و در آن راه اقدام مکتوب هم کردند و جالب اینکه مکتوب ایشان که فی‌الواقع در نهایت شرافت نگاشته شده بود(!) درست زمانی برای دریافت اجازهٔ انتشار به ادارهٔ ممیزی سپرده شد که هم در آن زمان و در همانجا کاوش در سطرسطر کلیدر ادامه داشت و آن مکتوب چنان اقبالی یافت که همچون کلید راهنما مورد استفاده قرار بگیرد. اما با وجود آنهمه تلاش، کلیدر به همت و تلاشهای صمیمانهٔ آقای بهاءالدین خرمشاهی و ادراک منصفانه و بلندنظریهای جواد فریدزاده اجازهٔ نشر گرفت و پخش شد. حال به من بگویید. آیا چنین رفتارهایی که من فقط دو نمونه‌اش را با سنجش جمیع جهات به ذکر آوردم در عرصهٔ فرهنگ و هنر یک مملکت چیزی جز برخورد خصمانه است؟ چرا؛ خصمانه و هم رذیلانه است. و این چنین برخوردهایی از جانب هر دو طرف با من و کارم تازگی نداشته و واکنش من هم نسبت به آنها تازگی ندارد. چنانکه شما نقطه‌نظرهای مرا به تفصیل در موقعیت کلی هنر و ادبیات یا خوانده‌اید و یا می‌توانید بخوانید. در آن مقطع نیز من حقیقت را گمرم جامع تر گفته‌ام و عقیده دارم که حقایق را باید به مردم گفت. در این باره برخی هم اشاره داشته‌اند که من «پوپولیست = مردم‌زده» هستم؛ به ایشان توضیح می‌دهم که من از «قابلیت»های مردم کشورم حرف زده و این قابلیتها را ستوده‌ام یعنی از آنچه مردم می‌توانند باشند و نه هر آنچه هستند؛ و سوآلم این است که افراد اگر به قابلیتهای خود و مردم کشورشان یعنی به دیگر شدنها نمی‌اندیشند و امید نمی‌ورزند، پس به چه می‌اندیشند و با چه امیدی زنده‌اند؟

ـ در حال حاضر چه می‌کنید؟ چه کتابی در دست نوشتن دارید؟ شاید هم کتابهایی؟

ـ آرزومندم که بتوانم فکر کنم. می‌خواهم بفهمم جای آدمی در محدودهٔ مرزهایی که سرزمین ما ایران نامیده می‌شود کجاست، جای آدمی در این زمین کجاست و جای آدمی در این هستی کجاست؟ کوشش دارم روشی برای اندیشیدن بیابم مگر پاسخی به «چرا»ی جاودانه در حد و توان ذهنی خودم بیابم. پس با درد جهل خرد روزگار می‌گذرانم.

ـ این را به حساب شکسته‌نفسی می‌گذارم و چون مطمئنم مشغول نوشتن هستید بگویید چه کتابی در دست نوشتن دارید. داستان کوتاه چی؟ همان چیزی که من بر هر ژانر ادبی دیگر ترجیح می‌دهم. آیا داستان نیمه‌بلند نوشته‌اید؟

ـ اصلاً شکسته‌نفسی نیست، چون در حقیقت کار نمی‌کنم. جان می‌کنم. در چهار سالی که از پایان یافتن کلیدر می‌گذرد، فقط دو داستان تمام شده و نسبتاً آماده دارم، اما آن کاری که منطقاً می‌باید خشت آخر در کار من باشد، یعنی نوشتن روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده هنوز که هنوز است رکاب نمی‌دهد؛ در حدود ۱۲ شروع داشته‌ام، صفحات فراوانی را سیاه کرده‌ام و در فکر آنم که بار دیگر با شروع تازه‌ای بروم سراغش. نکتهٔ جالب این است که موضوعات و روابط و مضامین روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده با خودی‌ترین

تجربیات زندگی من آمیخته است، اما چنین دیریاب شده که دارد جانم را می‌گیرد. در هرحال جدالی هست بین من و کار. حالا ببینم تا اسب اسفندیار، سوی آخور آید بدون سوار و یا بارهٔ رستم جنگجوی، به ایوان نهد بی‌خداوند روی؟

محمود دولت‌آبادی

بخشی از کتابشناسی

داستان

- **لایه‌های بیابانی**، چاپ اول ۱۳۴۷، انتشارات روز، ۲۴۲ ص.
- **آوسنهٔ باباسبحان**، چاپ اول ۱۳۴۷، چاپ چهارم انتشارات گلشایی، ۱۶۶ ص.
- **گاواره‌بان**، چاپ اول ۱۳۵۰، انتشارات صدای معاصر، ۸۱ ص.
- **سفر**، چاپ اول ۱۳۵۱، انتشارات شبگیر و پیوند، ۱۴۳ ص.
- **با شبیرو**، چاپ اول ۱۳۵۲، انتشارات صدای معاصر، ۱۱۴ ص.
- **عقیل عقیل**، چاپ اول ۱۳۵۳، انتشارات مرز و بوم، ۶۳ ص.
- **از خم چنبر**، چاپ اول ۱۳۵۶، انتشارات پیوند، ۱۰۶ ص.
- **کلیدر**، چاپ اول ۱۳۵۷–۱۳۶۳، نشر پارسی.
- **جای خالی سلوچ**، چاپ اول ۱۳۵۸، انتشارات آگاه، ۴۹۷ ص.
- **آهوی بخت من گزل**، چاپ نخست ۱۳۶۷، نشر چشمه، ۳۶ ص.
- **اقلیم باد**، جلد اول رمان **روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده**، چاپ اول ۱۳۶۹، نشر چشمه و نشر پارسی، ۵۶۳ ص.
- **کارنامهٔ سپنج**، مجموعهٔ آثار بدون کلیدر، چاپ اول ۱۳۶۸، انتشارات

بزرگمهر، ۳ مجلد.

سفرنامه

- دیدار بلوچ، چاپ اول ۱۳۵۶، انتشارات شبگیر و پیوند، ۷۵ ص.

گفت‌وگوها

- ما نیز مردمی هستیم، گفتگو با فریدون فریاد و امیرحسین چهل‌تن، نشر پارسی، ۱۳۶۸، ۳۸۳ ص.
- گفت‌وگو با دولت آبادی، دنیای سخن، شمارهٔ ۲۸، مرداد ــ شهریور ۱۳۶۸، ص ۱۲–۱۷.
- برخوردهای جزمی مورد علاقهٔ من نیست، گفت‌وگو با ناهید موسوی، دنیای سخن، شمارهٔ ۳۲ خرداد ــ تیر ۶۹، ص ۱۷–۱۹.
- ماه تمام نیمروز، گفت‌وگو با شاهرخ تویسرکانی، دنیای سخن، شمارهٔ ۴۲، تیرماه ۷۰، ص ۲۸–۳۹.

مقالات و سخنرانیها

- موقعیت کلی هنر و ادبیات کنونی، چاپ اول ۱۳۵۳، انتشارات گلشایی، ۸۰ ص.
- ناگزیری و گزینش هنرمند، چاپ اول ۱۳۵۷، انتشارات شباهنگ، ۱۲۰ ص.
- ضد خاطرات الری متفاوت، آدینه، شمارهٔ ۲۱، ویژهٔ نوروز ۶۷ ص ۳۶–۳۹.
- صلح و جنگ «پایان کابوس»، پاسخ به مجلهٔ لایف، دنیای سخن، شمارهٔ ۲۲، آبان ۶۷، ص ۱۰–۱۳.
- انسان سوم، بخشی از سخنرانی در جلسات تبادل فرهنگی ایران و هلند، دنیای سخن، شمارهٔ ۲۹، پائیز ۶۸، ص ۱۸–۲۱.
- ای بسا هند و ترک همزبان، دربارهٔ یوهانسون ایرارلو، نویسندهٔ سوئدی، آدینه، شمارهٔ ۵۲، آذر ۶۹، ص ۲۸–۲۹.

- **مثلث نحس**، سخنرانی در کنفرانس سیرا، آدینه، شمارهٔ ۶۰، تیر ۱۳۷۰، ص ۸-۱۱.
- **در آستانهٔ فصلی سرد**، سخنرانی در سمپوزیوم «ادبیات در گذار به هزارهٔ سوم»، آدینه، شمارهٔ ۷۰، اردیبهشت ۷۱، ص ۲۴-۲۶.
- **یادداشتهایی دربارهٔ داستان**، کتاب شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، کتاب اول، پائیز ۱۳۵۹، ص ۷۸-۹۴.
- **طرب و تحول**، کتاب شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، کتاب سوم، بهار ۱۳۶۰، ص ۵۱-۵۷.
- **رابطهٔ ادبیات و مردم**، کلک، شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۶۹، ص ۱۷۲-۱۷۵.

نمایشنامه و فیلمنامه

- **هیولا**، طرح یک فیلمنامه، دنیای سخن، شمارهٔ ۲۰، شهریور ۶۷، ص ۲۸-۲۹ و ۶۰.
- **ققنوس**، چاپ اول ۱۳۶۱.
- **تنگنا**، چاپ اول ۱۳۴۹، انتشارات رز، ۱۶۵ ص.

۳

گفت‌وگو با مهدی اخوان ثالث

ـ اغلب شنیده می‌شود که فلان شعر خوب است ولی به دیروز تعلق دارد. شعر نیما، شاملو و اخوان ثالث و فروغ و سپهری را هنوز می‌خوانیم. در طول دههٔ سی و چهل شما آقای اخوان ثالث بهترین شعرهای خود را سروده و نوشته‌اید. «زمستان»، «کتیبه»، «مرد و مرکب» و شعرهای دیگر فراموش‌شدنی نیست. مردم زمزمه می‌کردند. حتی ضرب‌المثل شد. باورم این است که یک شعر جدید هرگز بطور کامل جدید نیست. یک شعر کهنهٔ قدیمی خوب هرگز به معنای واقعی کهنه نیست شما غیر از این فکر می‌کنید؟

ـ نه، غیر از این فکر نمی‌کنم و من بعضی از شعرهایی که بعدها جزو بهترین شعرهام شناخته شده در دههٔ چهل گفته‌ام. مثلاً «تا که غروب کدامین ستاره؟» این شعر سال چهل و چهار است که در کتاب از این اوستا آمده. و در این مورد که به اصطلاح شعر کهنه، شعر چه جوری کهنه می‌شود؟ این طبقه‌بندیها را من به این شکلها نمی‌دانم، ای بسا کسی باشد که یکی از بهترین کارهاش را شاید بهترین کارش را در دهه‌ای که اصلاً هیچ صحبتش نیست سروده باشد. من تو دههٔ پنجاه و شصت هم شعر دارم که بعضیهاش منتشر نشده و بعضیهاش

که منتشر شده از شعرهای موفق و مشهورم بوده و بعضی احیاناً ناشناخته مانده و یکی از آنها همان که تا یادم نرفته بگویم، بعضیها جزو بهترین کارهای من دانستند، آن شعر که داستان «مار قهقهه» را تحلیل‌گونه در ضمن می‌گیرد، یا نه فرایاد می‌آورد به آن اشاره می‌کند، از آن برداشت دارد. تا شاعری هنوز نفس می‌کشد کلیات او را شیرازه نبندید! باری، گفتم که من به این شکل طبقه‌بندی و دسته‌بندی نظیر بسته‌بندی معتقد نیستم. شعر اگر به اصطلاح به حد خودش رسیده باشد یعنی توانسته باشد از عهدهٔ مطلبی که می‌خواهد بگوید به بهترین شکل بیانی برآید، کهنه نمی‌شود. یادم است که بهار، ملک‌الشعرا بهار، در آخرین دههٔ عمرش چندتا از بهترین شعرهاش را گفت. نیما هم به همچنین، در دهۀ آخر عمرش به اصطلاح خانه روشن کرد. خانه روشن کردن در اصطلاح و زبانزدهای مصطلح قدیم بوده، هنوز هم رایج است. مثلاً می‌گویند یک کسی که به بستر احتضار افتاده و دیگر امیدی به زنده ماندن او نیست در آن لحظات آخر پا می‌شود می‌نشیند، اطرافیان را پس از چند روز اغما و فراموشی می‌شناسند، احوالپرسی می‌کند. چهره‌اش می‌شکفد. با آنها حرف می‌زند. سفارشها می‌کند حرفها می‌زند. خلاصه خیلی از علایم بهبودی را نشان می‌دهد. بعضیها که کم تجربه‌اند خوشحال می‌شوند. می‌گویند الحمدالله از خطر جست اما پیرهایی که دنیا دیده‌اند می‌دانند که نه، بیمار خانه روشن کرده. مثل شمعی که شعلهٔ آخر را دارد. شعله بالا می‌کشد، روشنتر می‌شود و بعد دیگر ناگهان خاموش و خاموشی است. می‌سوزد و تمام رمقش را بدل به روشنی و شعله می‌کند. وجود خود را تبدیل به روشنی می‌کند. و سپس ناگهان

خاموش می‌شود. بنابراین در مورد شعر و هنر هم به نظر من یک چنین حالتهایی وجود دارد. مثلاً فرض کنید که ون‌گوگ و گوگن و اینها که تقریباً هم‌عصر بودند و هم‌اسلوب و یا نزدیک به‌هم. اینها را می‌بینیم که بسیاری از بهترین کارهاشان را در سالهای آخر عمرشان عرضه کردند. حالا می‌دانید که روزگار آنقدر بیرحم است که آن مرد، ون‌گوگ، پول سیگار و کرایه خانه نداشت و نمی‌دانم چی و حالا تابلویی که زن یا معشوقه‌اش می‌گفت این آشغالها چیه می‌کشی، کسی نمی‌خرد که آنجا انبار کردی، جا را بیخودی گرفتی. حالا چهارصدهزار دلار حراج می‌شود. این ستم چه ستمی است که روزگار بر این جور مردها هموار و در واقع ناهموار کرده؟ مثل حافظ که می‌گفت و چه دردناک و جگرتراش: «نا آبرو نمی‌رودم، نان نمی‌رسد» ایوای، تفو بر دهر این چه ستمی است که بر امثال من روا می‌دارد؟ بگذریم، پرت افتادیم. قصدم این است که آن طبقه‌بندی مطلق را نمی‌شود در همه‌جا تعمیم داد. بسا که به‌طور کلی هم یاری، می‌شود گفت ولی نمی‌شود به‌طور کلی تعمیم مطلق داد. در کار شعر و هنر اصلاً نمی‌شود گفت که یک فرمولی ازلی و ابدی است. ای بسا کسانی دیگر همین فرمول را که جزو مسلمات شده دگرگون کنند و چیزی خلاف آن بیاورند که بعدها مورد شناخت و قبول و تأیید مردم و تاریخ و جامعهٔ هنری و منتقدان بی‌غرض و مرض آثار هنری باشد.

ــ به نظرم فرصتی پیش آمده باشد تا خاطره‌هایی که شما از نیما داشته‌اید بشنویم. تا جایی که مطلع هستم شما نسبت به خیلی از شاعران امروز به نیما نزدیکتر بوده‌اید و مطالب تا به حال گفته نشده از

او به خاطر دارید. این پرسش فصلی از کار من است تا زوایای تاریکی از زندگی نیما که به‌گونه‌ای نقطهٔ عطف تاریخ ادبیات معاصر ما هم هست توسط شما روشن و شناخته شود. مضافاً که شناختی از زمان می‌دهد. نگرشی به گوشه‌هایی از زندگی آن عزیز مقتدا برای من خیلی ارزش دارد.

ـ بگذارید من راه شما را کوتاه کنم. می‌خواهم بگویم که در این زمینه هیچ چیز نمی‌توانم، یعنی می‌توانم و نمی‌خواهم به آن چیزی که مکتوب است ـ آنهاکه خودم نوشته‌ام مقصود است ـ اضافه کنم. من با نیما معاشرت محدودی داشتم. اما یادم است سال ۳۲ یک فستیوال بود و مسابقهٔ شعری گذاشته بودند و نیما هم حضور داشت...

ـ کجا، کی، کدام فستیوال؟

ـ کجا؟ همینجا، همین تهران.

ـ از طرف کی؟

ـ مال جوانان بود. آن‌وقتها در جبههٔ چپ و فلان و این حرفها پیش از سال ۳۲ و همان خود سال ۳۲.

ـ جوانان حزب توده؟

ــ نه، تنها حزب توده نبود، گفتم جبههٔ چپ زمانه. حالا اسم نبریم، بله بود و اینها می‌خواستند جلب کنند کسانی را منجمله من که عضو هیئت تحریریهٔ یکی از روزنامه‌هاشان بودم ــ توده‌ای نه، گفتم چپ، دموکرات ــ و مقاله می‌نوشتم. شعرها را حلاجی می‌کردم و اینها. بعد آنجا مسابقهٔ شعر هم گذاشتند. برای موسیقی و تئاتر هم گذاشتند که یادم است مهدی تاکستانی در موسیقی ملی مدال طلا گرفت و من در شعر. برای نویسندگی هم. بعد هم برنده‌های اول تا سوم را فرستادند به رومانی. بله رومانی. به نظرم، درست یادم نمانده بوداپست بود یا بوخارست مجارستان یا... خلاصه پایتخت یکی از کشورهای اروپای شرقی فرستادند و من مدال طلا گرفتم در شعر. با تعجب همه. یعنی تعجب خودم بیشتر. در حالی که من یک مثنوی فرستاده بودم، برای مسابقه که توی ارغنون هم آمده به اسم «دعوت» خیز و بیا توریم و توریم ــ باغ بهشتم، پریم، حوریم الخ... آن وقت یکی از کسانی که در جمع داوران شعر و شاعری داوری می‌کرد نیما بود. یکی هم سعید نفیسی. نیما توی دفترهای زمانه، که بعد طاهباز چاپ کرد، دیدم نوشته بود ــ من این را بعدها دیدم ــ نوشته بود که بله، شعرهای نو فرستاده‌اند و اینها خوب است ولی انصاف این است که این شعر م. امید اگرچه به شیوهٔ نو نیست یعنی مثنوی است، در قالب مثنوی است، ولی به نظر من این شعر بهتر از همه است. دیگران هم رأی داده بودند و تمام شده بود و به من ــ با شگفتی تلقی کردم ــ مدال طلا دادند. ولی البته آن سفر برای من میسر نشد و قضیهٔ ۲۸ مرداد ۳۲ پیش آمد. منتفی شد و من نرسیدم، یعنی شناسنامه‌ام عکس نداشت، و رفتم مشهد عکس بگیرم و ماندگار شدم. آنجا سفری به جنوب

خراسان و تایباد تصمیم شد که ترجیح دادم بر سفر بوخارست یا بوداپست. خلاصه ماندم تا آن وقت که دیگر کاروان رفته بود و ما هم نرفتیم خوشبختانه. وقتی هم که برگشتیم و چندی بعد آنها هم برگشتند، بردند سرهاشان را تراشیدند. در بندر پهلوی آن‌وقتها و انزلی قدیم و فعلی گرفتندشان بردند زندان و در حالی که من عضویتی نداشتم که کاری کرده باشم ولی به هرحال مدال طلا گرفته بودم و شعر و کتاب به کوشندگان راه صلح! تقدیم کرده بودم، مرا هم بعد گرفتند. یادم است یک تذکره چاپ شده بود و عکس مرا هم گذاشته بود، آقای برقعی قمی درآورده بود که ـ بعد آن تذکره را هم جمع کردند ـ در آن تذکره عکس مرا گذاشته بود با صحبت از آن مدال طلا و قدری تفصیلات داده بود و شعرهایی که در خارج از من چاپ شده بود، یک چندتایی که تو کتابهام هنوز هم نیست، آنها را هم گذاشته بودند. البته تذکره گویا هنوز منتشر نشده بود. بعد هم به نظرم نشد. باری از نیما می‌گفتم. دیگر من با او مناسباتی پیش از زندان رفتن نداشتم، از مسائل خصوصی‌اش هم من چندان چیزی نمی‌دانم که بگویم جز چند دیدار، خب، من می‌رفتم پیش او به خانه‌اش. من یا شاملو، یا بعضی از دوستان دیگر می‌رفتیم آنجا می‌نشستیم، می‌نشست به کار خودش. همان محض حضورش هم برای همه مغتنم بود چه رسد به اینکه برایمان حرف می‌زد، گاه از او شعر می‌خواستیم شعر می‌آورد می‌خواند. بازیگری می‌کرد. گل و بوته و حیوانات روی کاغذهای نازک و ظریف نقش می‌زد. با ناخن گل درمی‌آورد و برجسته کاری می‌کرد. مثلاً و هدیه می‌داد و در این حدود. و بعضی از مناسبات هم بود با او و آل‌احمد یک چیزهایی

هست که اتفاق افتاده، وقایعی هست که اتفاق افتاده. من دقیقاً به خاطر دارم ولی نمی‌خواهم مطرح کنم. حالا یک وقتی اگر زنده بودم، توانستم به دقت و به تفصیل می‌نویسم. انشاءالله.

ـ در صحبت بالا به‌طور دقیق متوجه نشدم نیما چگونه بازیگری می‌کرد؟ با ناخن گل روی کاغذ درمی‌آورد و برجسته کاری می‌کرد.

ـ روی کاغذهای بسیار نازکی که همیشه شعرش را روی آن و با مداد می‌نوشت، با ناخنش نوعی از کارهای ظریفکاری، مثلاً یک شاخه اینجوری با دوتا برگ و یک گل درمی‌آورد که برجسته می‌شد. یعنی از آن پشت تو می‌داد، گود می‌کرد با ظرافت یک طرفش جای ناخن او گود می‌نشست و یک طرف طبعاً برجسته می‌شد روی آن کاغذ نازک... یا یک درخت کوچک، یا یک گوزن و از این قبیل. ناخنش را با فشار می‌کشید روی آن کاغذ ظریف و نازک که نتیجتاً چنینها می‌شد که گفتم، کار ظریفی بود و لطفش در این بود که جلوتر نکشیده بود. نقاشی نکرده بود که بعد روی آن ناخن بکشد، کپی مانند، نه، بلکه همینطور از بر و بدیهه می‌کشید. دست خودش هم ظریف بود و می‌آمد بالا. از این طرف یک برگ می‌داد و از این طرف یک برگ و یک گلی می‌انداخت اینجا و یا یک گوزن می‌کشید قشنگ نگاه می‌کرد. خیلی ظریف درمی‌آورد. و از اینها تعارف و هدیه می‌داد به دوستانی که می‌آمدند آنجا... این جور مناسبات... می‌رفتیم و شعر می‌خواندیم. صحبت می‌کردیم. حرفهایی می‌زدیم. چیزهایی می‌پرسیدیم. غالباً پرسنده بردیم و او بحث می‌کرد یا مسخره می‌کرد

این و آن را. بیشتر همشهریانش را مسخره می‌کرد. مسخره نه، اداشان را با لهجهٔ غلیظ، اما مفهوم درمی‌آورد، خیلی قشنگ. خیلی استادانه و محترمانه. البته نه توهین‌آمیز. وقتی سر کیف و سرحال بود یک پا هنرپیشه و آرتیست بود، مجالس و دیدارها و گفتارهای اهل ولایتش را بازی می‌کرد. بعضی وقتها هم تو لاک می‌رفت و حوصله نداشت و ما که می‌دیدیم اینجوری است دیگر نمی‌رفتیم تو. خداحافظی می‌کردیم دم در و برمی‌گشتیم. کتابی، مجله‌ای، روزنامه‌ای چیزی می‌دادیم به او و برمی‌گشتیم از دم در خانه‌اش، چون این اواخر خودش مطبوعات نمی‌خرید و نمی‌خواند.

ـ در نشست مقدماتی در مورد مطلبی که نوشته بودید و خیلی دل‌تان می‌خواست که نیما ببیند و گیرش نمی‌آوردید صحبت شد. اگر امکان دارد این‌جا هم دریغ نفرمایید.

ـ بله، والله آن یک جریانی بود در دنبالهٔ همان مطلبی که نمی‌خواهم بگویم. منتها چون این دنباله‌اش است می‌گویم. چون یک امری، رفتاری، کاری در خصوص من به او نسبت داده شده بود که درست هم بود، چنین می‌نمود که او رو پنهان می‌کند از من. یعنی مثلاً خجالت می‌کشد در مورد آن مسائلی که داشتیم و جریانی که پیش آمده بود، رو پنهان می‌کند و ما می‌رفتیم که برویم دیدنش. می خانمش می‌گفت نیست. نیست و اینها. و من برمی‌گشتم تا بالاخره یک شب ما به جد بیشتر گرفتیم قضیه را. برای اینکه من مقاله‌ای نوشته بودم بعد از آن ماجرای زندان که به نیما درخصوص من نسبتی

داده شده بود و من گله‌ای نداشتم. آن مقاله را که گرتهٔ اصلی بحث و تحقیق مفصل من در وزن شعر نو فارسی و راجع به آن یک توضیح و توجیه فنی شمس قیسی کرده بودم به شرح و تفصیل قدمایی. و برای ادبای دانشگاهی و مدرسی فارسی‌زبان و دوستدار فارسی از هندی، پاکستانی، ترک، عرب، فرنگیها و مستشرقها. به قول خودش، این مسئله برای این‌گونه حضرات لاینحل مانده بود ـ نیما چنین می‌گفت ـ یک حلقه گمشده‌ای داشت. یک حلقهٔ گمشده‌ای داشت و من این حلقه را پیدا کرده بودم و وصل کرده بودم شعر پیش از مشروطه و قدمایی را به شعر نیما. این را توضیح فنی عروضی و شمس قیسی داده بودم. این مقاله را نوشته بودم به خاطر اینکه بگویم، بابا در مورد قضیهٔ زندان من گله ندارم از تو. آن ماجرا یک چیزی بود گذشته. هی رو پنهان می‌کرد که خجالت می‌کشید. بعدها گفت آل‌احمد مرا وادارکرده و ناچار شدم، بگذریم. تا چندبار که نشد او را ببینم یک شب من جد کردم. گفتم، که باید اگر تا صبح هم شده بنشینم اینجا. با یک دوستی رفته بودم آنجا. تو کوچهٔ فردوسی که خانهٔ نیما انتهایش بود و آل‌احمد نیز آنجا بود رفتم خانه‌اش. خانمش گفت که نیست، آقا چند دفعه آمدید و من شرمنده‌ام و فلان. الان اگر بخواهید سر سه راه نیاوران و یا چهارراه دربند، میدان تجریش، آنجا توی یک میکده است. که من آن میکده را می‌شناختم. گفتم: «شب برمی‌گردند استاد؟ می‌آیند؟»، گفت: «آره می‌آید» من با همان دوست نشستیم آنجا روی سنگها. مهتاب شبی هم بود. حرفی و گپی زدیم و بعد دیگر چرتی شدیم. دیروقت شب شد. شاید هم حدود یک‌ونیم، دو. اینطورها بود. من جایی پیدا کردم یعنی ته کوچه دم در خانه‌ای

دوتا سکو بود. یکی آن دوست نشست و یکی را من. تا دیدم پس از دو سه ساعت از آن دوردست کوچه فردوسی یکی تلوتلوخوران عین نی قلیان دارد می‌آد. وقتی که آمد، دیدم که بله خود استاد است و ما پریدیم از سکو پایین جلو پایش و او کمی هم شاید وحشت کرد. آن وقت شب اما کوچه با چراغ برق شهر روشن بود، نیما گفت «کیه؟» گفتم: «ماییم استاد، کسی نیست. منتظر شما بودیم.» رفتیم جلو و او وقتی مرا به‌جای آورد، شناخت. سرش را گذاشت روی شانهٔ من و شروع کرد به گریه و من هم گریه‌ام گرفت و دیگر گریه گریه. یک بطر سرخالی هم عرق جمشید جم توی جیبش بود که درآورد تعارف کرد، همانجا که البته نخوردیم. به قول معروف خدا بیامرزدش. گفتم که استاد آخر شما اینقدر رو پنهان می‌کنید و اینها من آوردم این مقاله را به شما بدهم به‌دست خودتان که بگویم من هیچ گله‌ای از شما ندارم و این مقاله‌ای است که در خصوص وزن ابداعی شما نوشته‌ام و بعد از قضایای زندان و آن ماجرا و چند روز دیگر می‌آیم و حالا هم خسته‌اید و شما را بیشتر معطل نکنیم و خداحافظی کردیم، رفتیم. چند روز بعدش رفتیم دیدنش. احوالپرسی و اینها. از خواندن مقاله خوشحال و خشنود دیدمش. اما گفت: «این مجله‌تان مخفی‌الانتشار بود؟» گفتم: «نه، چطور مگر؟» گفت: «که من چندجا رفتم در بساط روزنامه‌فروشها ندیدم مجله را. این خیلی به‌درد من می‌خورد. می‌خواستم برای چند دوست مستشرقم بفرستم و تو بازار نیست.» گفتم: «بله دیگر جمع شده ده پانزده روز بیشتر روی بساطها نبوده. مجلهٔ ناشناسی هم بوده.» اولین شماره‌اش بود. نه خدایا سوم شماره‌اش.

ـ اسم مجله یادتان نیست؟

ـ در راه هنر شش شماره درآمد فقط.

ـ سردبیرش چه کسی بود؟

ـ سردبیرش حمید شعاعی بود. اصلش مال یک خراسانی بود که آمده بود تهران وکیل مجلس شده بود. روزنامه در خراسان داشته بود و تعطیل شده بود و حالا آمده بود اینجا. سه نشریه روزانه، هفتگی و ماهیانه داشت. چند نفر از دوستان همان حمید شعاعی جمع شدیم و به‌اصطلاح یک مجله هنری هم درآوردیم در جنبش. و من از همکاران و هیأت تحریریه مجله بودم و در شمارهٔ سومش این مقاله را نوشتم. باری، به نیما دنبالش می‌گشت. من رفتم پانزده جلد گرفتم و بردم به او دادم که خیلی تشکر کرد.

ـ قصد نو کردن دعواهای ادیبانه نیست. چند دهه نام شما و شاملو به عنوان دو مرد راستین شعر نو در ایران سر زبانها است. تقسیم‌بندیهایی هم شد. عده‌ای شما را سخنگوی شاعرانی که به ادبیات گذشته میهن آگاهی دارد، شناختند و آقای شاملو را به عنوان کسی که بیشتر به فرهنگ غرب احاطه دارد. پرسش این است: اکنون فرهنگ غرب به نظر شما در چه وضعی است و آیا این فرهنگ پاسخگوی نیاز امروز مردم هست؟ همچنین یک سوآل دیگر: فرهنگ گذشتهٔ خودمان تا چه اندازه پاسخگوی نیازهای ادبیات امروز ماست.

ـ والله این سوآلی که می‌کنید خیلی در زمینه‌ای که من در آن خوض و غور داشته باشم نیست. من هیچ اهلیت و اطلاعی خاص در این زمینه ندارم.

ـ اشاره به فرهنگ غرب را می‌فرمایید؟

ـ بله. به‌طورکلی فرهنگ و مخصوصاً فرهنگ غرب. و این را که بتوانم بگویم که فرهنگ غرب مثلاً جوابگوی نیازهای ما هست و یا فرهنگ گذشته تا چه حد جوابگوی نیازهای امروز ما می‌تواند باشد. در این زمینه‌ها من اطلاع خاصی ندارم. من تا حدودی آشنا هستم و فراگرفتم از فرهنگ غرب که در همین کتبی که داشتیم و داریم هست. رمانها، تاریخ فلسفه‌ها، نظریاتی که هست، جامعه‌شناسی، عرض شود سفرنامه‌ها، اساطیرشان، آثار ادبی محض‌شان که به صورتهای مختلف درآمده و حتی فیلمهاشان. فرض بفرمایید که اگر یک کار سینمایی را، یک کار فرهنگی بدانیم که حتماً هست، من مثلاً «مهر هفتم» اثر اینگمار برگمن را یکی از بهترین، برجسته‌ترین آثار می‌شناسم که در عمرم چه در شعر و ادب، چه در فیلم و سینما دیده‌ام. مهر هفتم داستان شوالیه‌ای است که همراه نوکرش به جنگهای صلیبی رفته. حالا دارد به شهر و خانهٔ خود برمی‌گردد، نزدیکیهای قصبه و ملک و خانهٔ خود است. لب رودخانه‌ای می‌نشینند و خستگی در می‌کنند. اسبها را رها کرده به چرا می‌گذارند که ناگهان مرگ در شنل و بالاپوش سیاهی، با چهره‌ای مهتابی به سراغش می‌آید و می‌گوید که بنشینیم شطرنج بازی کنیم. می‌نشینند

به شطرنج و بازی می‌کنند و نزدیک است شوالیه مرگ را مغلوب و مات کند و عمر جاودانه بیابد. شرطشان است در بازی. مرگ می‌گوید حالا باشد نوبت بعد، بازی را تمام می‌کنیم و می‌رود. شوالیه از کنار رودخانه می‌گذرد. به کلیسا می‌رسد. در فکر بازی شطرنج است. فکر می‌کند چه حرکتی کند. کشیش که شوالیه نزد او رفته است به اعتراف و بخشایش گناهان آن سفر و جنگ، سرش را پوشانده است. از او می‌پرسد، خوب کجا بودی، سفرت چی بود؟ چطورها بود و از این قبیل، شوالیه جواب می‌دهد. بعد می‌گوید که خوب چه خبر؟ شوالیه می‌گوید، هیچی. اخیراً با مرگ به شطرنج نشستم. با مرگ؟ می‌گوید، بله. می‌گوید، چطور؟ می‌گوید، نزدیک بود کیش بدهم ماتش کنم. می‌گوید، چه جوری؟ می‌گوید، او یک اسب دارد در فلان خانه و در کجا چی دارد و فلان ولی من مغلوبش می‌کنم. می‌گوید، چطوری؟ می‌گوید، من اسبم را می‌خواهم ببرم فلان‌جا. اسب را فدا می‌کنم و بعد فیل سفیدم را که مرگ بزند، آن‌وقت من فیل سیاه خود را می‌برم فلانجا و دیگر او راه برگشت ندارد. و چه و چها، خلاصه مات می‌شود. اینطور. بعد کشیش روش را برمی‌گرداند. شوالیه می‌بیند او، ایوای! همان مرگ است. مرگ خائن چیز وحشتناکی بود. اینگمار برگمن با این فیلم درخشان و بعضی فیلمهای دیگر نشان داد که خیام زمانهٔ ماست. یک خیام فرنگی امروزی. او از چی گرفته بود؟ از فرهنگ گذشته‌شان گرفته بود. از نقاشیهایی که تو کلیساها می‌شد و یک جا کسی با مرگ دارد، شطرنج بازی می‌کند و چیزهای دیگر و فلان. خوب او آمد از فرهنگ گذشته‌شان یک همچین شاهکاری ساخت. آن فیلم همچنین مرا گرفت که من که منتقد سینمایی نبودم و

نیستم مقالهٔ تحلیلی مفصلی در ستایش این مرد نوشتم و این طاهباز خدا بگویم چکارش کند. خدا سلامتش بدارد، گرفت و شروع کرد به چاپ کردن آن در روزنامه‌ای. کدام روزنامه بود؟ به نظرم روزنامه اطلاعات بود یا شاید هم کیهان. اما قراردادش با آنها به‌هم خورد. گفتم، مقاله را بده گفت که گم شده و من مقاله را خیلی تمیز پاکنویس کردم و پیش‌نویس را پاره کردم. خلاصه مقاله‌ام گم شد. رفت چون گفتم روزنامه را نگاه می‌دارم و چند شماره هم نگهداشتم، بگذریم.

ـ درست می‌گویم یا نه. شما شعر «آنگاه پس از تندر» را قبل از برگمان سرودید. آن‌هم شعر شاهکاری بود. ناقل با زنی جادو شطرنج بازی می‌کند... / اما نمی‌دانی چه شبهایی سحر کردم... / آنگاه زالی جغد و جادو می‌رسد از راه / قهقاه می‌خندد / و آن بسته درها را نشانم می‌دهد، با مهر و موم پنجهٔ خونین... / گوید: بنشین!... شطرنج... /

ـ اولاً تاریخ شعر من پیش از آمدن آن فیلم به ایران است، ثانیاً چه ربطی دارد به‌هم؟ ثالثاً گیرم من از آن ملهم شده باشم، من هیچ مانعی برای اینکار نمی‌بینم. پس خاصیت و فایدهٔ نشر فرهنگ چیست، همین داد و ستدها، بهره و برداشتهاست و محصول آخر فرهنگ یعنی عصاره‌اش کردارها، رفتارهاست، لاغیر. باری از اینگمار برگمن کارگردان نابغهٔ سوئدی می‌گفتم. این مرد هم گرایش به گذشته دارد هم زمانهٔ خود را می‌شناسد. با فرهنگ مذهبی‌شان بیگانه نیست. فرهنگ یک چیز عادی است که در انسان تراوش می‌کند و از جهات و جوانب مختلف مجموعه فرهنگی یک انسان را می‌سازد. یعنی که راهنمای

رفتارهای انسانهاست. این است آنچه ما به آن می‌گوییم فرهنگ. من فرهنگ را یک چیز گسسته نمی‌دانم. امروز ما با گذشتهٔ ما ارتباط دارد. مثل آب که برود زیر زمین و جایی پنهان شود و باز چند فرسخ آن طرفتر از یک روزنی، چشمه‌ای بیاید بالا. بنابراین فرهنگ منقطع نشده است و همیشه برخورد فرهنگها بوده. یعنی درواقع داد و ستد فرهنگهاست که رابطهٔ انسانها را در جوامع روشن می‌کند. امروز چون رابطه‌ها نزدیکتر است این آمیختگی و ارتباط بیشتر است و ما در این زمینه هم باید بهره‌برداری از فرهنگ همه‌جا داشته باشیم. فرهنگ خودمان را هم قدر بشناسیم. به‌هرحال جواب سؤال این است که فرهنگ چیز منقطعی نیست و آمیختگی هرچه بیشتر پیدا کند، یعنی برداشت درست و منطقی، بهتر است، فرهنگ همهٔ جهان مال همهٔ جهان بشریت است و برداشتها از آن آزاد به شرط اینکه اصالت خودی مخدوش نشود. یکمرتبه انسان گم نشود. فرهنگ خود را فراموش نکنند، بهتر است. و از فرهنگ باید نتیجه و عصاره گرفت. فرهنگ امروز فرهنگ زنده‌ای است. پویاست و اصلاً از تعاریف فرهنگ یکی همین پویایش است و زنده بودنش است. و اگرنه چیزی گذرایی خواهد بود و حاصلش هیچ.

ـ طی چند هزار سال شاید ارزشها و باورهای مشابهی پایه‌های فکری بشر را تشکیل می‌داده است. در حالی که امروز با وجود وسایل ارتباط جمعی پیشرفته همه‌چیز دستخوش تزلزل و تغییر شده است. یکباره می‌بینید ارزشهای جدید می‌آید و تا جا نیفتاده ارزش دیگری جای آن را می‌گیرد. حالا با سرعت پدید آمده و با فروریزش ارزشها، شما با

ماندگاری هنرمند در روند تکامل تاریخ چه برخوردی دارید؟ بخشی از این سوآل را در پاسخ بالا توضیح داده‌اید و چه زیبا گفتید. مانده برخورد شما با فروریزی ارزشها...

ـ روند تکامل تاریخ...

ـ فروریزی ارزشها...

ـ عرض شود اینها حرفهای تازه‌ای نیست گیرم شکل بیان و عبارت تازه باشد. در جوانی ما هم این صحبتها بود. اینها بیشتر تو عوالم نظریه‌پردازیهاست. یعنی به قول شما فروریختن ارزشها، نه فرهنگ. فرق تئوریسین و ایدئولوگ همین‌جاست، بله مخصوصاً در عالم فن و علم و نظریه‌پردازیهاست که فروریختنهای سریع می‌بینیم، نه در فرهنگ به معنای گسترده‌اش که بسی پاباتر از نظریه‌هاست. فلان دانشمند شوروی امروز آمده راجع به فضا صحبت کرده. نظریهٔ تازه‌ای آورده، به بحث و داوری گذاشته یا راجع به ابتدای زندگی یا کهکشانها هنوز مرکبش خشک نشده یک نظریه دیگر آمده با قرائن و دلایل دیگر و کشفهای نو و چه و چها و آن قبلی را کمرنگ کرده. اما این هم در مسیر تاریخ اگر تاریخ ثبت بشود، به دقت ثبت بشود ارزش خودش را در زمان خودش دارد. در مورد هنر به این شدت نیست. یک زمانی بود که چنین بود. در دهه‌های اول قرن بیستم، خصوصاً بعد از جنگ اول تا جنگ دوم روز به روز سوغات از فرنگ می‌آمد که فلان‌کس اینطور گفته، فلان‌کس آنطور گفته. نقادان شوروی اینطوری گفته‌اند،

نقادان فرانسه اینطور گفته‌اند. در فرانسه سبک فلان آمده. سبک سوررئالیسم فلان کرده. آبستره آمده اینطور. فوتوریسم و غیره و غیره. یک وقتی جنون سرعت مردم و همچنین روشنفکران و هنرمندان را گرفته بود و شب خوابیده صبح پا می‌شدند می‌دیدند الهام گرفته از همهٔ گذشته‌ها و زمانهٔ جاری و یک تومار مانیفست می‌دادند و عده‌ای دور هم جمع می‌شدند و به سروکلهٔ هم می‌پریدند. همدیگر را دشنام‌باران می‌کردند، این به آن بد می‌گفت و آن به دیگری. در جنون نظریه‌پردازیهای سبکهای جدید قیامت می‌کردند. اینها پایدار نماند و باز هم آن اصولی برقرار ماند و عمر یافت و دنباله پیدا کرد که به همان حد اعتدال و تعادل رسیده بود. اما از آن نظریه‌ها هنوز سی سال نگذشته تقریباً همه به فراموشی سپرده شد. اگر به تاریخ هنر نگاه کنند می‌گویند بله در فرانسه در این دوره اینجوری بود. هم‌زمانش در آلمان آنجوری بود. در انگلستان شعرای بین دو جنگ اینجوری بودند. نقاشها چنین و چنان بودند و طراحان و تندیسگران که و کها ولی باز هم بزرگترها همان کسانی بودند که بزرگتر بودند. مثلاً فرض کنید در انگلیس کی بود؟ صاحب «دشت سترون» یا به قول بسیار زیبای پرویز داریوش «خراب‌آباد» ویسلند.

ـ الیوت.

ـ تی. اس. الیوت. بله او آمد، اودن آمد. اینها همانهایی بودند که همان دوران نظریه‌پردازی را هم گذرانده بودند. ولی الیوت هیچ‌وقت آن راه و رسمی را که آموخته بود رها نکرد و به این دلیل بود که گفتند

ازکلاسیکهای معاصر است. جایزهٔ نوبل هم گرفت و بسیار شعرهاش هم به زبانهای مختلف ترجمه شد. واقعاً کارهای باارزشی هم بود. اودن نیز همینجور. همان دردی را داشتند که امروز هم اگر شاعر به‌اصطلاح ناموری باشد، ای بسا که به شکل دیگری همان حرفها را بگوید. بنابراین من معتقدم خیلی به این روزمره‌های زودگذر پابند نباشیم مثل مردم که می‌روند دنبال اسباب بازی و یا مدل اتومبیل که زود زود عوض می‌شود، یک مدل تازه می‌آید بیرون. چون در عالم هنر گامهای مطمئن و ماندنی را کسانی برمی‌دارند که بدانند جای گام قبلی‌شان کجا بوده و جای گام بعدیشان کجا خواهد بود و خیلی هول نشوند و خیلی دنبال این نظریه‌پردازیها نباشند. آدم باید راه و رسم زندگی خودش را دریافته باشد و بداند که چی دارد. درکجای زمانه واقع شده. کجا هست، چی بوده حرفش چی بوده. از مردم و زمانهٔ خودش و از تاریخ هنر چه چیزی در او سرریز کرده و آن چه بازدهی دارد؟ در این زمینه اینها بیشتر مطمئن هستند تا کسانی که هر روز علمی را برداشته‌اند و عده‌ای پشت سرشان سینه زده‌اند. شش تا روی دست آن بلند می‌شود که بله تو حالا فلان می‌گفتی، من می‌گفتم فلان. تو می‌گفتی رئالیسم من می‌گویم سوررئالیسم، فوق رئالیسم آبستره. آنطرفتر آن دیگر فریاد برمی‌دارد که من بندهٔ لحظه خودم هستم و هیچکاری ندارم به قانون و یکی می‌گوید، خب بگوید که بله من خیلی بدم می‌آید از این دنگ‌دنگ قافیه و یا ریتم زنگوله‌وار وزن. باری، آنهایی مطمئن‌تر مانده‌اند و جا پاهای محکمتری دارند که بهتر دریافتند دنیای خودشان و زمانهٔ خودشان را و شخصیت وجودشان را و دارای فرهنگ عمیق‌تر و بیشتری بودند و همیشه سرشار

می‌شدند، بارور می‌شدند و بازدهی داشتند.

ـ اثری ماندگار است که هنر شناخته شده باشد. فرق نمی‌کند که مال امروز باشد یا گذشته. یک آنی در آن اثر باید باشد که ما هنرش بدانیم. اینجا چون زمینهٔ بحث شعر است و در ایران نمود بیشتری داشته و دارد، آن آنی که لازمهٔ هنر است، از نظر شما چیست، کدام است؟

ـ ویژگیهاش چه هست؟

ـ فرض کنید در اشعار حافظ آن صفت مشخصهٔ نهایی که شما می‌بینید چیست؟ بعضیها معتقدند حافظ به‌خاطر تخیل قوی که داشته شعرش را تاکنون سرپا نگه‌داشته. آن جوهر را در چه می‌بینید؟ آن جاودانگی را بعضیها در تخیل می‌بینند. بعضیها شاید در سطح نبودن و عدم دخالت مستقیم شاعر در مسائل سیاسی روز... یعنی یک حرف کلی زدن که برای همهٔ اعصار هست. این جوهرهٔ اصلی برای ماندگاری شعر کدام است؟

ـ بله. من هم حافظ را می‌خواستم بگویم. دیوان او هست. سرتاپای قضیه همین است و هم این معلوم است که مربوط به زمان پختگی و پیریش است و کمالش. آن‌وقت عرض شود که می‌رساند که آنها را در ایام پیریش گفته. پس رابطهٔ سنی برمی‌گردد به دنبالهٔ آن سوآل که چه رابطه‌هایی هست که برای یک شعر، عمر بیشتری تشخیص کنیم. یا اینکه بگوییم، خوب این ازکارهای سرسری است و

بود و نبودش چندان فرق نمی‌کند. شما غزل حافظ را هم خواسته باشید نگاه کنید همین پستی و بلندیها را هم دارد. آن بیت صائب را من، به نظرم مال صائب باشد، حتماً شنیده‌اید: «شعر اگر معجز شماری بی‌بلند و پست نیست / در ید بیضا هم انگشتان همه یکدست نیست»؛ که ید بیضا از معجزات موسی بود ولی انگشتان آن دست یکی بلندتر بود، یکی کوتاهتر، شصت، کلیک، میانی و... به‌هرحال شعر حافظ هم از این حکم کلی به نظر من خارج نیست و ملاک خوبی است. کار و عمر بیشتر کار، همان است که بیشتر به اصطلاح آن جوهره و جان و جنم اصلی را داشته باشد و تناسبها و تعادل لازم را در خودش جمع داشته باشد. یعنی تنها خیال و اوج خیال نیست، فقط و فقط ایماژ و تصویر و تصور نیست. تنها تناسبات لفظی به قدرتمندی در کمال لفظ نیست. تنها در بلندی فکر و به اصطلاح پیری و پختگی و جهان‌بینی داشتن و به کمال مطلوب ذوقی و فکری رسیدن نیست. بلکه مجموعه‌ای است از تمام اینها و آن وقتی شعر است و ماندگار و اثر هنری بدیع و بلیغ که اینها را به حد تناسب و کمال داشته باشد، جامع همه این جهات باشد آن وقت است که «آن» متولد می‌شود و حافظ که «آن» را به کمال دارد گوید: «اینکه می‌گویند: «آن» بهتر ز حسن / یار ما این دارد و آن نیز هم». بله حافظ ولی ما بطور قطع و یقین و مسلم می‌دانیم که همهٔ شعرهاش یکدست و در مرحلهٔ اوج نیست. چه بسیار اوجیاتی دارد و کمتر از پروازهای اوجی هم دارد. اما چند چیز هست در کار حافظ که درخور توجه است. حالا خوشبختانه وضع طوری است که مردم حوادث روز زندگی را با تاریخ سرودن شعر و شأن نزولش پیگیری می‌کنند. علت این است که

شعرها مورخ است. نوشتن فلان تاریخ و غیره و غیره و این مسیر کار ناقد را خیلی روشن‌تر و نقد را آسانتر می‌کند. حافظ دورانهای مختلفی را گذرانده است، مثل هر شاعر دیگری. دوران عاشقانه‌سراییها، که بعضی از شعرهای عاشقانهٔ بسیار عالی دارد. بعضیها نه. در بعضیها خواسته به مسائل روز نزدیک شود، آنطور که باید نتوانسته اما بیشتر آنجاها حافظ به اوج رسیده که اتفاقاً مال سالهای پیری و پختگی این مرد است. بعضی ناقدان و فضلا با جد تحسین‌انگیز کوشیدند رد پای زمانه و تاریخ را در شعرهایش بیابند، مثل کاری که دکتر غنی در آن کتابش کرده، که کوشش دارد، جد کرده تاریخ سرودن غزلها و شأن نزول آنها در طی طومار تاریخ زمان حافظ را بیابد و نشان دهد. البته نه کوششی تمام عیار، اما به‌هرحال کوشش را کرد. اما خودش معترف است حدسیاتی‌ست و تا کمال مطلوب فاصله دارد. باری ما می‌بینیم که آنجاها حافظ بیشتر به اوج رسیده در اواخر عمرش که خرد و شکسته است. دردمند است. فریاد می‌کند. یک خیام خرد شده است. حالت اینچنینی دارد. سرشار از خروش و فریاد و ضجه بشری است.

زآن یار دلنوازم شکری است با شکایت
گر نکته‌دان عشقی خوش بشنو این حکایت
بی مزد بود و منت هر خدمتی که کردم
یارب مباد کس را مخدوم بی‌عنایت
رندان تشنه لب را جامی نمی‌دهد کس
گویی ولی‌شناسان رفتند از این ولایت

هـرچـند بـردی آبـم روی از درت نتـابـم
جور از حـبیب خـوشتر کـز مـدعی رعـایت

بله چنین وضعی داشته است و به‌علاوه او خود را محفوظ و مصون و در امان نگه داشته از همراهی با بد و مبتذل جاری زمانه. اگر با بد و مبتذل جامعه همراه شدی باختی. یعنی خود شاعر وقتی به آثارش نگاه می‌کند، می‌بیند وقتی به کمال دست یافته اثری بسیار والا و خوب سروده و تعادل دارد. نه آنقدر به سیاست نزدیک شده که بشود یک شعر سیاسی روز و نه آنقدر دور شده که بشود اثر یللی و تللی و هرچه پیش آمد خوش آمد. نه آنقدر عنصر تخیل در شعر کم بوده باشد و نه بعضی وقتها غلظت فکر و فلسفه هست و عبرت و نصیحت و پند و به‌اصطلاح تصوف و مصطلحات صوفیانه هست. نه به‌اصطلاح دور بودن از اینها بلکه یک مجموعهٔ کاملی در حد متعادل. نه نزدیک بودن به زبان گذرای جامعهٔ جاری است و نه دور. بله، عالی و متعالی نگه داشتن اسلوب و بیان و آثار کار انسانی. حالا بپردازیم و بپرسیم که آیا حافظ به زمان ما نزدیکتر است یا صائب؟ خب معلوم است صائب، حافظ چند قرن جلوتر از اوست ولی... ولی ما شعر حافظ را جز مثلثات محلی که عرض شود به حضورتان به لهجهٔ شیرازی محض گفته و سعدی هم مثلثات محلی دارد و شاه داعی شیرازی هم و همه این آثار مسئله دارد و نامفهوم و نامحقق است. مشکلات دارد، دیگر بقیه زبان حافظ روشن و مفهوم است و اما صائب نیمی از دیوانش مفهوم نیست و بیشتر مفهوم نبود اگر این کتب لغتی که هندیها برای ما نوشتند نمی‌بود، بله شاید بیش از نیمی از اشعار صائب و اقرانش برای ما نامفهوم بود. برای اینکه او حد متعادل

را پیدا نکرد. اینقدر به زبان روز و زبان قهوه‌خانه و مردم نزدیک شد که بسیار چیزهاش به‌کلی به زبان زمانه‌ای برمی‌گردد که عوض می‌شود. حتی گاهی این معنی متضاد می‌شود. لغت اینجوری ضبط کرده شعر هم این معنی را می‌دهد اما امروز معنی دیگری دارد. فلان کلمات و مصطلحات، به اینها نزدیک شدن ضایع می‌کند شعر را. پس برای پیدا کردن این زبان متعادل باید آن حد اعتدال را پیدا کرد. اما در همان زمانهای نزدیک به صائب دو نفر از بزرگان اهل فکر و فلسفه مثل شیخ بهایی و میرداماد (اشراق) بودند که زبان روشنی داشتند. شیخ بهایی و اشراق هر دو دیوان دارند که خیلی خیلی هم کوچک نیست ولی همه شعرشان برای همهٔ ما به تمامی روشن و مفهوم است. چون هیچکدامشان همراه جاری لجن‌آلود و یا سطح پر از خس و خاشاک نشده‌اند. بلکه آن حد زلال میانه را پیدا کرده و در همان زمینه کار کرده‌اند. البته صائب پر گفته و به همین علت هم همهٔ گفته‌هاش خوب درنیامده.

ـ در صحبت بالا اشاره کردید که صائب حد متعادل را پیدا نکرده. آن‌قدر به زبان روز و زبان قهوه‌خانه و مردم نزدیک شده که بسیاری از لغاتش حالا معنی متضاد پیدا کرده. مثالی در تغییر معانی در آن‌گونه اشعار صائب خاطرتان هست؟

ـ بله، من این را در مؤخره این اوستا نوشتم.

ـ اگر امکان دارد مثال دیگری هم بزنید، تا بحث کاملی شود.

ـ مثلاً یکجا شعری دارد که در آن از انگشتر پا می‌گوید. حقیقتش درست یادم نیست شاید یکی از اقران صائب است؟ به‌هرحال امروز انگشتر پا معنی سابق را نمی‌دهد. یکنفر می‌خواهد مثلاً خانه‌ای بخرد. یکنفر دیگر می‌گوید، این خانه را نخر. چرا؟ چون شاید یک وقت احتیاج داشتی که بفروشی. این انگشتر پاست. مشتری کم پیدا می‌شود براش. یعنی این خانه را می‌خواهی بیست میلیون بخری و آن‌وقت ناچار بشوی زود بفروشی براش مشتری پیدا نمی‌شود. ولی پنج‌تا خانهٔ کوچک بخری یا کوچکتر بگیری در وقت نیاز به فروش برای آنها زود مشتری پیدا می‌شود. اینها انگشتر دست است. مشتری بسیار تواند داشت. اما انگشتر پا را کتب لغت زمان صائب طوری معنی کرده‌اند که درست برعکس این معنی می‌دهد و من نمونه‌های دیگری هم می‌توانم روی این مسئله به‌خصوص که شما مطرح کردید، ذکر کنم. مثلاً ما اگر امروز این را نمی‌فهمیدیم که «یده» چه هست، از این شعر فلان شاعر زمانه که شعر می‌نوشته چه می‌فهمیدیم. معنی شعرش این است که اشک یتیم مثل سنگ یده است. دل یتیم مثل سنگ یده است که معتقد بودند که سنگ یده یک سنگی است که آن را دست می‌مالیدند، جلو آفتاب می‌گرفتند. از آن آب تراوش می‌کرده و به دهان می‌گذاشتند. جایی که تشنه بودند می‌خوردند. ولی ما از سنگ یده چه می‌فهمیم؟ تا آن توضیح نباشد؟ تا آن شرح را نخوانده باشی، در کتاب لغت عصری درک درستی از شعر نخواهی داشت. برای همین است که سبک هندی زود به فساد گرایید و آنقدر محو شد در جاری زمانه که اگر کتب لغت عصری نبود چیزی از آن باقی نمی‌ماند. لذت‌بخش نبود. چنان‌که همین صائب

بدون رودربایستی با همهٔ احترامی که برای او قائل هستم و او را شاعر فحل و توانا و آفرینشگر جادو سخن می‌دانم و بسیار خلاق اما در هیچکدام از غزلهاش یک معنی و حال و هوا را نگرفته که دنبال کند. و نیز غزلیاتش مفهوم تمام یکدست ندارد. حال آنکه همهٔ ابیات غزلهای مولانا هرکدام سرایت‌دهنده حال و هوایی و معنایی یکدست و تمام است. مثلاً غزل:

اینجا کسی است پنهان دامان من گرفته

خود را سپس کشیده پیشان من گرفته

الی آخر. اینجا او از یک یار، حبیب پنهان صحبت می‌کند و تا آخر شعر همین حال و هوا را دارد و آدم را می‌گیرد. بر وجود آدم تور می‌اندازد شکار می‌کند، در حالی که در یک غزل صائب اینجور چیزی را نمی‌بینیم. هر بیت یک مفهوم دیگری دارد برای خودش. هیچ عالمی را دنبال نمی‌کند. هیچ حال و هوایی نمی‌دهد، به کل نمی‌گیرد یا می‌گیرد و تا آمدی گرم شوی، رها می‌کند. یکی از عشق می‌گوید، یکی از شراب، یکی از دوست می‌گوید، یکی نصیحت می‌کند، یکی کفرآمیز می‌گوید. نگهدارندهٔ مجموعهٔ هر غزلش فقط ردیف و قافیه است. بنابراین شعر خوب آن است که همیشه به حد متعادل زمانه خودش دست یافته باشد و به‌اصطلاح پیراه ترفته باشد. از حرف زمانه پر باشد، از درد و خوشی زمانه پر باشد. برون‌افکنی کند. همدستی کند با زمانهٔ خودش. آینهٔ شعری زمانه باشد. سخن دل مردم را گفته باشد که بعد چون کلیات معانی و احوال و عوالم شعر در همهٔ زمانها تقریباً یکی است او اگر به جزئیات بلغزد باید جزئیات را به حد کلیات ارتقا داده باشد که بماند ـ چون کلیات همیشه تقریباً

یکسان است. بنابراین چون زمان و زمانه و تاریخ در آن حضور دارد گذشت سالیان آسیب و صدمه به او وارد نمی‌کند. می‌خوانی و حظ می‌کنی. اما بعضی اشعار هم هست که مال زمانهٔ ما نیست ولی زیباست و دنیایی را تجسم و تصویر می‌کند زیبا و باشکوه. مثلاً آن قصیدهٔ بسیار زیبای منوچهری است که لحظهٔ وداع یک کاروانی و سفری با کسانی که به بدرقه آمدند و حرکت کاروانیان و آن حلاوتی که دست می‌دهد در این لحظات تماشایی است: الا یا خیمگی، خیمه فرو هل / که پیشاهنگ بیرون شد زمنزل، الخ... منوچهری اینها را بخوبی وصف کرده و ما یک تابلوی زنده و گویا می‌بینیم. چون او آدمی توصیف‌گر و وصاف است، آن شعر همیشه زنده است. تابلویی از آن زمان، نوع حرکتشان، نوع برخوردهاشان، باهم حرف‌زدنهاشان: معشوق یا عاشق، دوست با دوست را بخوبی توصیف کرده و نیز اوصاف راه و سفر و مرکب و غیره و غیره و ما نهایت زیبایی این معانی و مضامین و عناصر را از آن درمی‌یابیم که اگر هزار سال عمر هم از آن بگذرد باز هم از سکه نمی‌اندازدش، باز هم قیمت خودش را دارد. درست مثل طلایی است که اگر هزار سال زیر خاک بماند، وقتی بیرون آید باز هم ارزش بسیار خودش را دارد.

در این لحظه از گفت‌وگو زنگ در خانه به صدا درآمد. داماد اخوان ثالث همراه دخترش و نوهٔ سه چهار سالهٔ شاعر از حیاط به راهرو آمدند. عطر سرخوش نوهٔ اخوان در فضای خانه منتشر شد. اما لحظه‌ای بعد (گویا با اشاره و هیس‌گفتن مادربزرگ او، همسر اخوان ثالث) آن صدای کودکانه که هنوز نمی‌دانستم صاحبش دختر یا پسر است آرامتر شد.

منتظر بودم او از جایی سرک بکشد و نگاه‌مان کند. همان هم شد. نیمی از چهره‌اش از کنار لنگهٔ دوم در اتاق که در راهرو باز می‌شد نمایان گردید. آن‌قدر از صورتش را می‌دیدم که مطمئن بودم حالا فکر می‌کند، هیچ‌کس او را نمی‌بیند. موی چتری مشکی، پوست سفید گونه‌ها، کابشن قرمز... به اشاره تعارفش کردم بیاید داخل. فرار کرد. رفت بغل مادربزرگش که در راهرو، روی صندلی کنار سماور نشسته بود. به آقای اخوان اشاره کردم. هنوز محو تماشای قد و بالای نوه‌اش بود. گفت: «تنسگل بابا! جیگر میگرم» اخوان آرام حرف می‌زند. آن‌قدر که گاه ضبط‌صوت ضبط نمی‌کند. خواستم که اسم نوه‌اش را بلندتر بگوید:

گفت: «تنسگل اسم یک میوهٔ پیوندی است که در مشهد بار می‌دهد، البته کم و محدود. پیوند زردآلو و گوجه باید باشد. یک چیز دورگهٔ زیبایی است. کمی کرک دارد. وقتی می‌رسد کرکش می‌ریزد. قابل حمل نیست از بس که لطیف است. مثل گوی کوچکی پر از مشکنگبین است. کمی ترش و شیرین. این‌جا به آن می‌گویند زردآلو امریکایی! البته نوع نارس و نامرغوبی قابل حمل از آن میوه که اسمش تنسگل است. سوای این یک وجه اشتقاقی هم با «تن از گل» دارد؛ تن مثل گل. اما البته این وجه اشتقاق عامیانه است و نمی‌دانم اصلش چیست. تو خراسان وقتی بروید بگویید تنسگل می‌فهمند. اگر فصلش باشد از بهترین میوه‌هاست. نوعی شربت معطر پوست نازک خوش‌طعم است.»

پرسیدم: «اندازه‌اش چقدر است؟»

گفت: «از زردآلو یک‌خرده‌ای درشت‌تر.»

گفتم: «مثل قطره طلایی...؟»

گفت: «نه، قطره‌طلایی زرد است. تنسگل بنفش و زرد و به نسبت

تیره است. پوستش پرز دارد و بنفش رنگ است. پاییش زرد شده و اینها. خیلی میوهٔ خوبیه و کم هم هست.»

تسنگل آمد داخل اتاق، اخوان گویی که از دنبال کردن فکر یا خاطره‌ای طفره رفته باشد یکباره پیشانی بر کف دست گذاشت و برداشت. گفت: «من اول یک دختری داشتم. اسمش را گذاشتم تسنگل و بعد طفلک تلف شد. نوزاد بود که تلف شد. مرثیه‌ای برایش در ارغنون دارم. باری اسمش را گذاشتم روی این توءام. نوهٔ دختریم، لولی.»

ـ شما در مجلهٔ دنیای سخن شمارهٔ ۱۱ گفت‌وگویی داشته‌اید با آقای هوشنگ حسامی. گفته‌اید، ما مورخ و ناقد ادبی بیدار و هوشیار و دانا و متاع‌شناس بی‌غرض و مرض و راهنما ــ واسطهٔ بین مردم و شعر و ادب ــ بسیار کم داشته‌ایم و کم داریم. اگر صدا و صیحهٔ از جگر برکنده‌ای بیدار هم گاهی بود در هیاهو و جنجال برای هیچ، گم می‌شد. که معلوم می‌شود به‌هرحال کس یا کسانی را داشته‌ایم. آن یکی دو نفر را نام ببرید. شیوهٔ کار، نقاط ضعف و قوتشان را بگویید. بگویید چرا و چگونه دربارهٔ شعر شما غرض‌ورزی کرده‌اند. متاع‌شناس و دانا نبوده‌اند. از کنار آقای رضا براهنی می‌گذریم که در طلا در مس گفت: «مقدار زیادی از حرفهای اخوان در خارج از شعرش دربارهٔ خود، اجتماع، و انسان بطور کلی سست و بی‌اساس است. زیادی از عقایدش دربارهٔ شعر گذشته و امروز محدود و غرض‌آلود است.»

مجدداً اشاره می‌کنم، از آقای رضا براهنی می‌توانید به شکلی درگذرید. اما دربارهٔ کسان دیگر با ذکر موردهای مشخص حرف بزنید.

ـ نه. اتفاقاً براهنی را هم می‌توانم درباره‌اش صحبت کنم. ولی

آنهایی که به‌طور عموم نسل پیش از ما بودند در مورد ما داوری درستی نداشتند. یعنی ما که هنوز جوان بودیم و آمدیم کمابیش آثاری و استعدادی نشان دادیم، آنها می‌توانستند یک شناسایی داشته باشند. کلمهٔ موافقت‌آمیزی همراه کنند و خیلی در پیشرفت آدم مؤثر باشند. در نزدیک شدن مردم به انسان که من بعد از چهل سال باید تازه بفهمم که چی به کجای کی هست که نیست. نسل گذشتهٔ ما راجع به این مسائل ذهنش مسموم بود. پیروان نیما را منحرف نشان داده بودند. عده‌ای‌شان توده‌ای چپ لاهوتی شده بودند. بعضیها از آنطرف بام افتاده بودند مثل هوشنگ ایرانی و نمی‌دانم چی و اینها. بعضیها مال نسل گذشته بودند. فرض کن یحیی دولت‌آبادی اینها آمدند شعر نو را به شیوهٔ هجایی گفتند و یک راه درستی نداشتند و کارهاشان انحرافی بود. البته نسل گذشته هم اینها را مسخره کردند ــ که حق هم داشتند، مسخره مسخره است ــ اما ذیل اینها نیما بشدت کوبیده شد. نیما شروع کننده بود. یک شروع کنندهٔ به‌اصطلاح نمونهٔ عالی را نشان نمی‌دهد. شروع‌کننده همیشه فاصله دارد با نمونه‌های عالی. در اواخر عمرش ممکن است یا در میانهٔ کارش چند نمونهٔ خوب و برجسته و عالی داشته باشد ولی غالباً نمونه‌های تجربی هست. بنابراین کسانی که از نسل گذشته حالا بر ذهن جامعه مسلط هستند اینها راجع به شعر داوری درست و تمامی ندارند. غرض‌آلود است. به یک چوب همه را راندن هست. نمی‌آیند تشخیص بدهند. مشخص کنند که فلان‌کس در اینجا اشتباه کرد. راههای انحرافی را نشان بدهند. این را ما از میراث نسل گذشته داشتیم. به تقادان زمانه، که مثلاً آقای دکتر زرین‌کوب باشد، آقای

شفیعی کدکنی باشد و دیگر و دیگرها ـ البته شفیعی دربارهٔ کارهای من سالها پیش چند مقالهٔ مفصل نوشته است که به‌جای خود مشکور است و بعد هم در ادوار شعر ـ یک پله جلوتر کسانی مثل فاطمه سیاح باشد، مثل آل‌احمد باشد و بعضی دیگر. اینها هیچکدام چنان که باید به کار نپرداختند. هر کدام جسته گریخته چیزهایی گفتند و گذشتند. مثلاً آدم توقع داشت که آقای زرین‌کوب به این مسائل بیشتر می‌پرداختند. البته در کتاب شعر بی‌دروغ و نقاب پرداخته‌اند. مطرح کرده‌اند مسائل شعر امروز را و بعداً بعضی جاهای دیگر اما در حد یک اشاره است. همه‌جانبه و راهگشا نیست. اگر نقد ادبی این را جدی دنبال می‌کرد، نقشهٔ یک طرحی پیشنهاد می‌داد خیلی خوبتر بود. آقای دکتر مسلط هم بود. هم به ادب گذشته مسلط بود و هم ادب شرق را خوب می‌شناخت و هم ادب فرنگ را. منابع نقد ادب را در اختیار داشت، در دسترس داشت. ذهنش اصلاً یک ذهن ناقد هوشمندی است و کارهایی که در نقد ادبی کرده‌اند همه‌شان مشهور است. هر کتابی نوشته موفق بوده. آنچه راجع به مولانا نوشته، آنچه راجع به تصوف نوشته، حتی در نقد تاریخ آثار با ارزشی دارد. خوب امثال اینجور آدمها که تنها به این اسم منحصر نمی‌شود. اگر درست کار می‌کردند ادب امروز ما برای مردم ما، برای جامعهٔ ما شناخته‌تر بود. آقای براهنی هم آن‌وقتها هنوز جوان بود و جویای نام آمده. شلاق برمی‌داشت و غوغا می‌کرد. کار درست و حسابی و بیغرض نداشت. خودش یکپا مدعی بود. اما بعدها من دیدم که از آن حدت و شدتی که داشت فروکش کرده. من آن‌وقت نه دلخور شدم چندان و نه حالا.

ـ خصومت که نداشته نظرش را گفته، منتها با لحن یک ناقد جدی نگفته.

ـ خصومت؟ اینطوری فرض کنیم. بله. هرکس نظری دارد و می‌تواند آزادانه بدهد. آنچه راجع به خود من گفته، مورد مشخصی را انگشت نگذاشته که من بتوانم راجع به آن صحبت کنم. به نظر من یک مقدار از مؤخره این اوستا براش ناگوار آمده بود و من یادم است که نوشته بود که هیچ حرف تازه‌ای جز آن یک دو مطلبی که راجع به خودش گفته در مؤخره نیست و خلاصه دشنام داده، دشمنی با من کرده بود. ترک و فارس بازی و از این حرفها. اشکالی هم ندارد. عرض شود حضور مبارکتان ولی من بعد از اینکه نوشته‌های ایشان را در مطبوعات خواندم یک کم دلم گرفت که چرا مرد تو حالا که کار می‌کنی درست نمی‌خوانی. من آمدم مؤخره این اوستا را برای بار دیگر خواندم و مباحثش را تقسیم‌بندی کردم. دیدم جز خطبهٔ اولش که همان مال زمان گذشته بوده و آن زمان به خاطر بعضی مسائل من آن خطبه را نوشتم بقیه‌اش حاوی بیست مطلب بود که دو مطلبش راجع به خودم بود. آنهم چیزی در عمومیات راجع به خودم بود و نه چیز شخصی و خاص از من و منیت، دربارهٔ منها در پس پشت شعرها بود، درباره اسطوره‌ها، رابطهٔ ما با دنیای غرب، دنیای شرق سیاسی، رابطهٔ ادب معاصر ما و شناخته شدنش و دیگر و دیگر مطالب. بیست مطلب را من شمردم که توی مؤخرهٔ از این اوستا آمده بود و مورد بحث و نظر قرار گرفته بود، شماره گذاشتم که از این صفحه تا آن صفحه این و سپس آن مطلب است. او قدری همان جوانی و غرض‌ورزی و

به‌اصطلاح گرد و خاک کرده بود. جوان هم که نیست، حالا البته یک چیزی گفته. خب بگویید مردم شعور دارند. بعد هم من گله‌گزارش نیستم. حالا در صلح و صفاییم با هم‌دیگر.

ـ در پاسخها از دو نفر نام بردید. یکی مرحوم دکتر فاطمه سیاح و دیگری هوشنگ ایرانی. ابتدا در مورد هوشنگ ایرانی، اگر آشنایی داشتید، بگویید چه می‌کرد؟ خاطره‌ای اگر هست ذکر کنید. من او را ندیده بودم و به‌عنوان شاعر و مترجم می‌شناختم. ترجمهٔ او از شعر دشت سترون الیوت را دیده بودم.

ـ هم خودش را دیده بودم هم مقالاتش را، ولی کجا و کی منتشر کرد ترجمهٔ ویسلند خراب‌آباد است الیوت را ما ندیدیم؟ او حتی یک کار کوچک را به‌تمامی نکرد تا چه رسد به ترجمهٔ یک همچین اثری. شبهایی بود که می‌رفتیم اینور آنور، یک دفعه خانهٔ ابراهیم گلستان دیدمش. بعد در جاهایی که می‌رفتیم غذا بخوریم و بیاشامیم، او هم می‌آمد. چندتا پاتق خوب بود، یادش بخیر. مثلاً با پرویز داریوش هر دفعه که دیدمش با او دعوام شد. یعنی به گلاویزی کشید کار و با کارهاش موافق نبودم. نیما را بی‌خود و بی‌جهت مسخره می‌کرد. فروغ فرخزاد را مسخره می‌کرد با لحن زشت و خودش هیچ‌چیز تازه‌ای نشان نمی‌داد. «تو را دوست دارم، توها را دوست دارم» این هم شعرش بود. یک مشت ادا بازیهایی داشت که فرنگیها تو اوایل قرن بیستم کهنه کرده بودند و ما هم دیدیم و کهنه کردیم و بعد هم گذاشتند کنار و هرکدام راه و چاه درستش را پیش گرفتند یا محو

شدند. این مرحوم همانها را می‌آورد اینجا مثل اختراع دوباره پنکه و دوچرخه برای ما تقلید می‌کرد. خودش جدی نبود. هر آدم جدی را مسخره می‌کرد منجمله نیما را و من بخصوص از این لحاظ ناراحت بودم. برمی‌داشت یک مقاله می‌نوشت، یک چیزی که مردم هیچ سابقهٔ ذهنی نداشتند علم می‌کرد. فرض کن توی مجلهٔ فرنگی دست و پا شکسته خوانده بود و تته‌پته تقلید می‌کرد هرچه به‌خیال عوضی خودش، دور از دسترس مردم اینجا دیده بود، همان را چاپ می‌کرد. همه‌اش در مسافرت برد و یک مأموریتهایی، نمی‌دانم چی هم داشت که یک پایش اینجا بود، یک پایش خاورمیانه، یک پایش به خاور دور، یک پایش فرانسه، یک پایش به کجا ـ نمی‌پرسم به خرج کی و برای چه منظورهایی این سفرهای قطباقطب را می‌کرد؟! ـ و می‌آمد و بعد از هر از گاهی یکباره مقاله می‌نوشت و بعد مثلاً فرض کن چندتا اسمهای تازه می‌آورد. از اسمهای درجهٔ هشتم فرنگ و آدمهای قلابی چون خودش و یک چیزهایی مطرح می‌کرد. خیلی مبهم و مجهول و...

ـ اسمهای تازه یعنی چه؟

ـ گفتم، اسمهای درجهٔ هشتم بی‌دنباله، بی‌مقدمه و بی‌اثر فرنگ، مثلاً از یک آدم تازه در صحنهٔ ادبیات حرف می‌زد که هیچ‌جا مطرح نبود، تو شناخت ما از ادبیات فرنگ مطرح نبود. اصلاً در دیار خودش دارای ارزش و اثر نبود، آن وقت بعد می‌دیدی سه بیت می‌آورد از سنایی، سیرالعباد و... که بله بنده این فاصله را اینجوری طی کرده‌ام.

این اسمها اینجوری در من حل شده و اسم فرنگی تازه‌ای که خودش پیدا کرده بود و هیچ‌کس نمی‌شناخت. یا لااقل در جامعهٔ ادبی ما مطرح نبود و دست‌اندرکاران شناسای آنها نبودند و آنها را نه‌تنها آدمهـای بـه‌اصطلاح درجـه اولی بلکه دوم و سوم و چهارم هم نمی‌شناختند. اینها را می‌آمد به‌هم تلفیق می‌کرد به عنوان یک مقاله در «خروس جنگی» و نمی‌دانم کجا و همراه آن هزارتا فحش و گوشه و کنـایه و پـرت و پـلا بـه قـدیم و نـدیم... از ایـن‌رو او را آدم جـدی نمی‌شناختم. او یک کسی بود که بیشتر جنجالگر و دست‌انداز بود و بیمارگونه و بیمایه اما فاطمه سیاح آدمی جدی بود.

ـ آن سالها او در یکی از شعرهایش «غار کبود، جیغ بنفش» را آورد. به صرافت نبودم در زمان خودش چه اتفاقی افتاد، ندیدم شعر او در مردم چه تأثیری گذاشت. سالها فقط شنیدم تا این که این اواخر در یکی از هتلها، به مناسبتی یک نمایش روحوضی به اجرا درآمد. سیاه بازیگر در طول بازی چندبار «جیغ بنفش» را به طنز بکار برده بود.

ـ خب بله، مسخره روحوضیها بود و وانگهی جیغ بنفش اتفاق تازه‌ای نبود. نظایرش حتی در شعر قدیم ما، شعر قدمایی هم بود، وانگهی در مجلهٔ گمنامی که تیراژ بسیار محدودی داشت منتشر شده بود. منتها همان جبههٔ مخالف ادب مترقی ما، که نسل گذشته باشند، اینها را وسیلهٔ مسخره کردن آدمهای جدی کردند. یعنی نیما را با شلاق او کوبیدند. به قول شاملو «او را بیشرمانه با همان چوب جیغ بنفش زدند» و او صدایش درنمی‌آمد و از این دغلی و کوردلی و ناسپاسی

رجال ادب عصر خود، طبعاً رنج می‌برد. یعنی چه؟ یعنی تا می‌گفتی شعر نو یا مثلاً شعر نو نیمایی اصول دارد، راه دارد، چاه دارد، شناخت دارد، فن دارد، و یک فنی است که باید شناخت و به‌جا آورد و راه شناخت آن هم اینهاست، همان نسل گذشته‌ها دست می‌انداختند و شلاقشان هم چی بود؟ نمونه را می‌گذاشتند «جیغ بنفش»! غار کبود می‌دود جیغ بنفش می‌کشد. این را می‌کردند نمونهٔ شعر نو. در حالی که شعر نو نیمایی یا اصولاً شعر نو بعد از نیما یک پیامی داشت. بل پیامها. حرفی داشت. بل حرفها. این مسخره‌ها نبود. چرندبافی یک مرد بیمایه و بیمار غیرجدی و هردمبیل و دغل نبود، نتیجهٔ نشناختن مسئولیت و رسالت شعر و ادب نبود، سراپا مسئولیت بود و جد و جدال و پرده به پرده، تمام راه روح شرف و انسانیت بود و کاری در راستای عظمتهای گذشته و آینده برای رهایی انسانها.

ــ او عضو انجمن خروس جنگی بود. با آنها آشنایی داشتید؟

ــ نه. کدام انجمن؟ آی زهی! خروس جنگی؟ حیف از همین عنوان حتی. بلکه بگو خروس‌قندی متعفن. یک عده آدمهای به‌اصطلاح، به نظر من عقده‌ای غیرجدی که ذوقکهایی منحط و دون متوسط داشتند و به‌اصطلاح چهارتا کلمه هم فرنگی بلغور کرده بودند. چهارتا مقاله‌ای و رمانی و فلانی خوانده بودند، دست‌وپا شکسته، به‌اندازه‌ای که مثلاً همان خروس از دنیا می‌فهمد خوانده بودند، دور هم جمع بودند. می‌آمدند تو سر آدمهای جدی می‌زدند. مثلاً هوشنگ ایرانی ــ و متأسفانه آل‌احمد نیز ــ فحش می‌دادند به

فروغ فرخزاد. خوب، مرد حسابی تو بیا یک چیز بهتر بگو... می‌گویی فروغ فرخزاد بد است تو بهترش را بگو. آن که تو می‌گویی که مسخره است. جدی و انسانی نیست. از آنور بام افتادن است. راه درست راهی است که براساس اعتدالی با شناخت درستی مسیری را طی کند و باری را از منزلی به منزلی دیگر، که باید برساند. به قرن هشتم نگاه کنید، مثلاً دوران رشد غزل که به حافظ می‌رسد. از آن سر قرن از ابتدایش هرکدامشان هفت هشت ده سال، علم غزل، درفش و پرچم غزل، روی دوش چند نسل از شاعران بوده. هرکدام چند قدم که در توانش بوده پیش برده. بعد نفر بعدی آمده ده بیست سال هم او پیش برده. از سعدی که آن سر قرن بود (۶۹۳) تا حافظ (۷۹۲) در طی تقریبی صد سال فاصله، این سه چهار پنج نفر، شش نفر علم و پرچم غزل را هرکدام چند سالی پیش بردند تا آخر دادند به دست حافظ. او هم غزل را به اوج رساند. اما اینها جدی نبودند. فرخزاد از ته جگرش حرف می‌زد. نیما همینجور. آنها از جانشان مایه می‌گذاشتند. شوخی نمی‌کردند با قضایا. از رگ و پوست‌شان، خون و ریشه‌شان حرفی را می‌زدند. از جایی به جایی می‌رساندند. به یک سرمنزلی. خانم فاطمه سیاح جدی بود. من سال ۲۵ او را شناختم. پیش از آنهم مقالاتی در بعضی مجلات داشت که در نقد ادبی و نقد، اصولاً نقد اجتماعی، کارهای باارج و ارزشی بود. به‌قوت بود. به‌آیین و جدی بود. بعد هم مجموعه مقالاتش درآمد. دیدم زنی بوده که متأسفانه جوان هم مرده. زنی بوده باارزش. ذهن باروری داشته. به دنیا از یک دید جدی نگاه می‌کرده. مسایل را با دیدی جدی بررسی می‌کرده. در این حد من او را می‌شناختم. اما خصوصیتی با او نداشتم. از نزدیک ندیده بودمش.

ـ استادم آقای هوشنگ گلشیری در شمارهٔ ۱۶ مجلهٔ مفید نقدی بر چند اثر شعری شما نوشت و گفت که اخوان ثالث رندی از تبار خیام است. اسلوب بیانی مورد علاقه‌تان را رمز دانست که باز ادامهٔ همان اسلوب بیشتر رایج در اغلب آثار عرفانی ماست و اضافه کرد که شما به خلق آثار رمزی سیاسی و رمزی اجتماعی نزدیک شده و پاره‌ای جاها شاعری با شیوه‌های سمبلیک بوده‌اید. شکافتن این معانی به‌عهدهٔ شماست. رمزی داستانی، رمزی سیاسی، رمزی اجتماعی، سمبول‌سازی و...

ـ والله ایشان بیشتر قصدش چیزهای دیگری بود که به قول خانم سیمین دانشور یک مقدار خرده شیشه هم قاطیش داشت. البته به اقتضای طبیعت و ره کین هم شاید، که بگذریم. من از کسی گله‌ای ندارم، گفتم یک کم خرده شیشه هم داشت به قول خانم سیمین دانشور. او چیزهایی گفت. ولی بله در اصل بحث رمزی و غیره، خب زمانه ما را وادار می‌کند که گهگاه از صراحت دور باشیم و به قول ایشان به رمز و سمبول بپردازیم. من وقتی قصهٔ مرد و مرکب را می‌گفتم درآن بسیار چیزهایی که آن زمان مطرح بود آوردم و صورت بیانی براش پیدا کردم. آن صورت بیان را اگر می‌خواستم صریح بگویم، اولاً بی‌مزه می‌شد. ثانیاً اسباب بعضی دردسرها بود چنان که بعداً هم شد. در آن شعر می‌گویم، می‌گویند، گفته‌اند، تبلیغ فریب‌آمیز کرده‌اند که: آن مرد، یار مردم محروم می‌آید بشارت که مردی خواهد آمد و چگونه مرد مردستانی که درمان همهٔ دردهاست. برای همهٔ طبقات مختلف. مثلاً آنجا آن دوتا موش بورژوازی سرمایه‌داری

هستند که با همدیگر همدمند و همکار و کالاها دارند و انبارها دارند و... آن کارگران راه، مأمور راه خب، کارگر هستند. رمز طبقهٔ کارگر که همچین رمزی هم ندارد دهقان هم که خودش (با بچه‌هاش) هست. درد زندگی... زاد و رُند زیاد، تغذیه بد... خلاصه طبقات مختلف بودند که بعد سرانجام معلوم شد که این نه آن مردی است که باید منتظرش بود و چارهٔ همهٔ دردها باشد، بلکه هنوز آن چاره‌گر پیدا نشده. و این سوآل در ذهن نقش می‌بندد که ماحصل ماجرا چیه؟ که پس چی؟ پس کی؟ حالا که تو می‌گویی اینجا خوب نیست پس لابد یک خوبی یک جایی هست. کجاست آنجا و کیست آن کس؟ نفی مطلق یا به‌قول حسین رازی خیامی و نوراتی باطل اباطیل که نیست. بلکه من می‌گویم این بد است. اما همین دلیل آن نیست که خوب وجود نداشته باشد. «مرد و مرکب» این سوآل را به ذهن ما انتقال می‌داد. به شکل قصه و روایت آمده بود با فوت و فنهای ادبی که بیشتر کار روی زبان است و به‌اصطلاح آن شگردهای بیانی. در آن شعر اینها دست به دست هم داده بود.

شعر قصهٔ شهر سنگستان عوالم دیگری را نشان می‌داد. یک یأس به‌اصطلاح باز هم نه علی‌الاطلاق اما به‌هرحال من سوآل را در افکار مخاطبان خود، و آنها که توان فهمش را دارند باقی گذاشتم. در آن منظومه، در پایانش جزماً نگفته‌ام آری، نیست. بلکه گفته‌ام آری نیست؟ تفاوت ظریفی اینجا وجود دارد چون جواب و بازگشت و بازده ندا که صداست، همیشه لحن ندای نخستین را با خود دارد. یعنی لحن همان ندایی را دارد که بازگشت آن، صداست. بنابراین سوآل «آری نیست؟» می‌گوید، آیا امید رستگاری نیست؟ در ادامه‌اش

و جوابش می‌شنود «آری نیست؟»؛ پس سوآل به‌جای خود باقی مانده. امیدوارم خوانندهٔ امروزی و جوان نسل بعد و بعد متوجه نکته بشود.

غیر از بعضی شعرهای غزلی یا شعرهای کوتاه دیگر بقیه و سواد اعظم شعرهای من جهت اجتماعی داشته، جهت سیاسی داشته، بدون اینکه من سیاست را صریحاً و مستقیماً چه در شعر نوام، چه در شعر کهنه‌ام آورده باشم. وقتی من دیدم چه بلایی سر مصدق آمد شعر «نوحه» یا قصیدهٔ «تسلی و سلام» دیدی دلا که یار نیامد، الخ را گفتم و به پیرمحمد احمدآبادی تقدیم کردم که خود مصدق بود. شعر را با یک ناله و دردی توأم کردم. پس جنبه‌های سیاسی هم اگر داشت نه به صراحتی بود که مثلاً اشعار سیداشرف‌الدین گیلانی نسیم شمال، دارد. یا فرخی یزدی یا لاهوتی به یک شکل و در عالم دیگری یا عشقی و غیره. اشعار این حضرات غالباً یا سیاست محض است، یا خبر است و یا از همین قبیل غشها و دخیلها، عنصرهای دخیل غلیظ ریوانگر. ولی شعر اگر بخواهد باشد یک مقدار باید از احکام «ابدی» خودش را برتر بگیرد. جامه‌ای بپوشد که این جامه هنوز توش سوآل مطرح باشد. نباید چنینها بوده باشد و معمولاً یک نسل شعرهاش سوآل طرح می‌کند و نسل دیگر، بعد، آن سوآلها را جواب می‌دهد. یا بر اثر جوابها باز سوآلهای نو طرح می‌کند تا بحال چنین بوده و همیشه گویا چنین خواهد بود. شاعر از دو نسل است و از یک ملت، ولی من این دوتا را توأم خواستم زنده کنم و کردم کمابیش، در حد توانم، فرهنگم، توان قریحه‌ام و کار دانش و توانشم در امور زبانی و غیره.

در شعر «ناگه غروب» آمدن مردی را توصیف می‌کنم که یک بغل

نان تازه زیر بغلش است. سگی زرد دنبالش می‌دود. مرد گاهی یک تکه خود بدهان می‌گذارد می‌خورد و یک تکه می‌اندازد پیش سگ. او می‌رود و سگ هم به دنبالش. می‌رسد به در خانه‌اش. می‌رود تو، در را می‌بندد. سگ که تا حالا دنبال نان بوده ـ حاجات، اقتصاد، زندگی گذران معاش و... ـ چشمش به گربه می‌افتد که همان نزدیکیها بوده و تا بحال کاری به او نداشته. با غیبت مرد است که «ناگهان» بوی دشمن شنیده می‌شود. سگ بوی گربه را شنید، پرید به او، او هم رفت، جهید رفت بالای درخت. خب یعنی چه؟ همین «نقل»؟ یا... اینجا فقر و نداشتن است که موجب این دشمنیها می‌شود. اینهم باز سوآلی دیگر پیش می‌کشد، و یا آن مردی که خودش را به صرع می‌زند برای به دست آوردن یک لقمه نان. یعنی صرع ندارد ولی کاری می‌کند که بیفتد توی آب لجن و کثیفی ـ مثل صرعیها در حالت صرع ـ و ترحم رهگذران را جلب کند و پولی... حال آنکه این جوان یک ایرانی، یکی از فرزندان این ملک و از جمله مالکان ثروت بیکران نفت و... چرا باید چنین کند و کاری و کسب و مشغله‌ای، حرفه‌ای برای چه نداشته باشد؟ چرا؟ نقشش را می‌برند با کشتیها و کشتیها، و گزمه‌ها و گشتیها، اما او چرا چنین است؟ می‌بینید که باز هم یک سوآل است، یک پرسش است که بر چشم و دل خوانندهٔ با شعور گماشته می‌شود. شعر فقط یک منظومه که قصه یا قصه‌ها، داستان یا داستانکهایی را فقط روایت کند، نیست. آخر چرا این‌قدر غرض‌ورزی و نشناختن و جبهه گرفتن در برابر هر حرکت و شعر صمیمی و پیام‌دار؟ باری، بگذریم آقایان «ناقدان فاضل سطح بالا» با شما هستم بگذر که جهان جای گذشت است و گذرگاه... پس دیدیم که اینها اشاره به مسائل

زمانه است. ولی صریح و شعار نیست و همچنین دیگر شعرهام. من هیچ شعری را بی‌مقصدی و هدفی نگفتم. شعر در نفس شعر و زمزمه‌اش به خاطرم خطور می‌کند ولی همیشه یک چیزی را، یک هدفی را برای خودم داشته‌ام، داشتم و دارم و تا باشم خواهم داشت. معتقدم ادبیات در صورتی جان خواهد داشت که همیشه حریفی و هدفی داشته باشد. باید حریفی برای کشتی و نبرد در پیش داشته باشد. وقتی هدفی داری، داشتی همراه زمانه شدی، با آن هدف گلاویز شدی، مردم زمانه تو را رسماً می‌شناسند. وقتی درست حرف زدی و حرف دلت، شرفت، مسئولیتت و حرف مردم خود را زدی و حرف تقاضای تاریخ انسانی و شرفمند و پیشرو زمانه‌ات را زدی، آن‌وقت احتمالاً بل یقیناً مردم زمانهای بعد هم تو را به‌عنوان یک سند می‌شناسند، یک شاخص، یک درفش و... سندی که فلان‌کس در تاریخ زندگی خودش اینطوری بوده و کرده. خلاصه من شعرم بی‌قصد و غرض نیست و همیشه ابعاد شعر من، ابعاد اجتماعی است، سیاسی است. البته بجای خود غزل و عشقیات و توصیف و امثال اینها نیز گهگاه دارم. یا بعضی چیزهای فلسفه‌گونه و تأملات که بیشتر گرایش به فلسفهٔ ازلی و ابدی خیامی داشته و دارد. ولی بیشتر هم متوجه به سوی اجتماعیات و سیاسیات و اینها نیز هست.

ــ هفتهٔ پیش توسط یک دوست سوآلی شد در مورد تعداد ابیات همین شعر (تسلی و سلام) که به دکتر محمد مصدق تقدیم کرده‌اید و در ارغنون چاپ شده. آن دوست محقق تصور می‌کرد این شعر بطور کامل منتشر نشده و آن را می‌خواست تا بررسی موردنظرش کامل باشد.

ـ نخیر آن کامله. همان نوزده بیت است. وقتی به حساب انقلاب شد کاوه دهگان این شعر را گرفت برای اینکه در کتاب ترجمهٔ خاطرات ایدن جلو صفحهٔ عکس زنده‌یاد دکتر محمد مصدق چاپ کند. و نمی‌دانم شبِ چی بود که در تلویزیون هم خواندند و توی مجله سروش هم چاپ کردند. اما قبلاً بارها و بارها در ارغنون چاپ شده بود و چاپ هفتمش هم امسال درآمد. نمی‌دانم از کجا این تصور پیش آمده که آن شعر کامل نیست. به هرحال آن قصیده جز همان هجده نوزده بیت را بیشتر نداشت و به تمامه چاپ و نشر ـ مکرر ـ شد. این چند بیت را می‌خوانم با یاد او:

دیدی دلا، که یار نیامد
گرد آمد و سوار نیامد...
سوزد دلم به رنج و شکیب،
ای باغبان، بهار نیامد
بشکفت بس شکوفه و پژمرد
اما گلی به بار نیامد...
چندان که غم به جان تو بارید
باران به کوهسار نیامد
افسوس کان سفاین حری
زی ساحل قرار نیامد
یکی از آن قوافل پربا...
... ران گهر نثار نیامد

ـ خوب، حالا سوآل دیگر را مطرح می‌کنم، شما با اشعار آقای جوزف

برادسکی که امسال برندهٔ جایزهٔ نوبل شد آشنا هستید؟

ـ تاکنون که در جامعهٔ فرهنگی و ادبی ما، این شاعر اصلاً مطرح نبود. و می‌دانید که گهگاه در بعضی مراکز فرهنگی و ادبی «دنیا» ویر و ویارشان می‌گیرد به برکشیدن و لانسه و علم کردن شخصی و بعد می‌بینی همهٔ دنیا تابع می‌شوند. به‌هرحال ایشان بعد از اینکه جایزهٔ نوبل گرفت، من مقاله‌ای راجع به‌شان در مطبوعات اینجا خواندم. چپیها چیزهایی نوشتند. دیگران هم که دیگر چپ نبودند چیزی راجع به او ننوشتند مگر بعد از اینکه جایزه گرفت. من شعرش را نشنیدم. حتی یک بیت از شعرهاش هم نخوانده‌ام.

ـ چند تن از دوستان اهل قلم قبلاً در مجلهٔ تماشا و احیاناً هنر و اندیشه آثاری از او دیده بودند که ترجمه و چاپ شده بود. متن به صورت گفت‌وگویی بود شاید، که الان خاطرم نیست کجا دیده بودم.

ـ بله. عرض کردم که این نمونه‌ای از همان «ویر» و ویار شعری و ادبی و فرهنگی» است که ناگهان «مُسری» می‌شود و در همهٔ جهان می‌بینی یکی دارد آهسته آهسته باد می‌کند و علم و پرچم می‌شود، در همهٔ جهان از جهان چهارم و سوم گرفته، تا جهان اول (کدام جهان است؟) و دوم (این یکی کدام است؟ این هفت‌خطهای با حیله‌های کهنه و ریش درآورده!) و بعد می‌بینی جایی ترق و تروقی می‌شود و نابغه‌ای به «جهان فرهنگ و ادب» معرفی کذایی می‌گردد و به هرحال من ندیدم. حتی اسمش کلی تازگی داشت، برای همهٔ جامعه اهل

هنر. مگر تک و توکی از مطبوعاتیها که این کارها را می‌خوانند و دنبال این رده‌ها هستند و از وسایل ارتباط جمعی جهانی و سیم نقاله همان ویرها و ویارها و باری من هنوز هم شعری ـ جز یکی دو سه‌تا ـ از او نخوانده‌ام تا ببینم چه گفته و از چه جنس و جنمی بوده...

ـ اخیراً در مجلهٔ دنیای سخن آقای براهنی و...

ـ تازگی؟

ـ بله، آقای محمد مختاری و دکتر فرامرز سلیمانی مطالبی دربارهٔ او ترجمه کرده‌اند که خواندنی است و شناخت می‌دهد.

ـ فرامرز سلیمانی ممکن است. او از آن گروه و نسل بعد از آل‌احمد است و در ترجمه کارهایی از ایشان دیده‌ام که البته مأجور و مشکور است. حقش بود یک منتخبی تدارک می‌دیدند. جایش خالی است. از همهٔ گیرندگان جایزهٔ نوبل و فهرست آثارشان و نمونهٔ کارهاشان. مثلاً فرض بفرمایید ما در عالمِ علمش را هم باید داشته باشیم آنها که جایزه علمی یا جوایز بزرگ دیگر گرفته‌اند، دانشگاهها باید تهیه کنند. ولی در ادبش، چه نثر و چه نظم ما باید یک دوره از بهترین آثارشان را داشته باشیم. مثلاً کتابی چند جلدی یا جزوه‌ای چندصد صفحه‌ای از هرکدام. خیلی کار خوبیه. اینها را شما باید بکنید وگره‌گشای بسیار مسائل می‌تواند باشد. خب دنباله سوآل چه بود؟

ـ قصدم از پیش کشیدن نام آقای جوزف برادسکی در واقع رسیدن به سوآلی دیگر بود که مربوط به امروز است. دربارهٔ یکی از شاعره‌های روس به‌نام آنا احمداوا یا آخماتووا... تصورم این بود که شما او را می‌شناسید، هم‌نسل شماست و...

ـ بله این خانم شاعر از نسل مادربزرگها اینجا هم آمده. به ایران آمده ۱۳۲۵، تو کنگرهٔ نویسندگان «وکس» با الکسی سورکف ایشان آمدند. اما نه، آن که آمد خانم ورا اینبر بود. ولی خب، نمی‌دانستم خانم آخماتووا «سوآل روز» شده‌اند ایشان. خانم ورا اینبر که تهران را تخران می‌گفت یا نزدیک تگران، خب روسها ﻫ و ح ندارند. ح را خ می‌گفت. آنسال دو نماینده از انقلاب فرهنگی شوروی آمدند که یکی همین خانم بود. آنها به عنوان رابط فرهنگی و نماینده شوروی به ایران آمدند که در کنگرهٔ نویسندگان شرکت کنند. اولین کنگرهٔ جدی ادبی بود که برگزار می‌شد. کنگرهٔ دوم که قبل از «انقلاب» تشکیل شد به نام ایضاً نخستین کنگره من اسمش راگذاشته بودم نخستین کنگرهٔ دوم. آن‌وقت بعضی از اشعار ورا اینبر به فارسی منتشر شد و مخفی نماند در آن کنگره آدمهای حسابی بودند. صادق هدایت.

ـ دهخدا

ـ بله. دهخدا، صادق هدایت، صبحی، عبدالحسین نوشین، ملک‌الشعرای بهار که آن‌وقتها وزیر فرهنگ بود و چندتن از فحول و مشاهیر، رجال ادب و نیز بعضی رجال ادب و سیاست بودند که جمع

شدند و کنگره‌ای تشکیل دادند با شرکت بسیاری دیگر از ردیفهای دیگر. در دو جا این کنگره برقرار شد. شعبهٔ اولش در مرکز، تهران بود و شعبهٔ دومش هم در خراسان بود. به دلایلی و ریسش هم مرحوم دکتر فیاض بود. از پیر دیرهای فضل و ادب و کیاست و سیاست و رندی و فراست. یک عده هم از مشهد آمدند تهران. دو سه نفر از شعرای نامدار که هدایت خوشش آمده بود. از شعر بسیار قدمایی یکیشان مرحوم استاد نوید حبیب‌اللهی، ورا اینبر یک شعر برای تهران گفت. بهتر از شعر ملک‌الشعرای بهار ما که به باکو رفته بود نبود. ورا خانم شعر شاهکاری البته نگفته بود اما بدک نبود. بهار شعر زیبا و قدمایی بلیغی گفته بود. از قصاید آخر عمرش بود. یکی از شاهکارهاش است. خیلی زیبا. اما شعر ورا اینبر به‌خوبی شعر ملک‌الشعرا نبود. الکسی سورکف که بکلی شعر میهنی می‌گفت نه جهانی و انترناسیونالیستی، بلکه میهن‌پرستی و فلان. چون استالین بنا به حاجات زمان جنگ صد و هشتاد درجه برگشته بود و به ژدانف دستور داده بود که راه و رسم شعر و ادب باید عجالةً عوض شود و ناچار شعرها هم شد میهنی، میهن بزرگ سوسیالیستی. او هم ــ سورکف ــ شعر میهنی گفت و خواند و از این حرفها. بله...

ــ این خانم آخماتووا ظاهراً معلم برادسکی است و شعری دارد که بخشی از آن بدین مضمون است:

من از آنهایی نیستم که سرزمین خود را ترک کرده‌اند

تا آنکه دشمنان آن را تکه تکه کنند

به مداهنهٔ خشن آنها اعتنایی نمی‌کنم

و سرودهایم را به آنها نخواهم داد.
ولی من همیشه نسبت به تبعیدیها به زندانیها، و بیماران احساس ترحم می‌کنم[۱].

ــ احسنت، آفرین، طیب‌الله انفاسک یا برادسکی، می‌بینید چقدر نیکو شمایل شعر گفته؟ چه تکه تکه‌ای، چه ترحمی، احسنت یا به قول خودشان احسنت! احسنت.

ــ بله، این شعری بود که من الهام گرفتم تا اینجا مسئلهٔ دیگری را مطرح کنم. شما درباره کوچ هنرمندان کشورمان در سالهای اخیر چه نظری دارید؟ دربارهٔ ماندن، علت ماندن خود حرف بزنید یا اگر دلتان نمی‌خواهد حرف نزنید.

ــ هم می‌زنم، هم نمی‌زنم. چطور است؟ بله اینطور بهتر است. تا اگر گفتند چرا حرف زدید یا نزدید، برای هردو جواب داشته باشم!

ــ خود دانید.

ــ از شوخی بگذریم. عرض شود که من حالا این شعر اخماتووا را ملاک چیزی بدانم یا نه، با نظرش موافقم یا نه، حرف دیگری است. گرچه او تو زمینهٔ دیگری صحبت می‌کند. یعنی اینکه فرض کن هر از گاهی می‌بینی صدای سولژنیتسین، شنیده می‌شود. مگر نه؟ و این

---

۱. شعر به ترجمهٔ رضا براهنی در شمارهٔ ۱۴ مجله دنیای سخن چاپ شده است.

صداها چون بلندتر است، شاخص‌تر می‌شود و به گوش همه می‌رسد، والا صداهای ضعیف‌تر از جاهای دیگر هم هست که خیلی کمتر شنیده می‌شود، سولژنیتسین...

ــ یا ساخاروف از آن الهام گرفته استاد.

ــ ساخاروف یا نمی‌دانم همین خود برادسکی یا قبلاً تروتسکی بود تو عالم سیاستش و بعد هم چه بسیاری دیگر در عوالم دیگر.

ــ یا پاسترناک

ــ بله و پاسترناک که رفتند و آثارشان رفت و هستند و آثارشان هست. من کاملاً موافق با این حرفش هستم و راضی نیستم به چیز... چه بگویم؟... کوچ مگر خطر جانی براش داشته باشد و برای یک امر سیاسی بوده باشد. جایی باشد که خودش می‌داند خطر دارد براش، خلاصه ممکن است برای در بردن جان یک چاره کوچ باشد پناهندگی باشد. آه، خدا نصیب نکند، پناهندگی از خود به ناخود یا نخود را صحیح نمی‌بینم و خودم هم در همین خراب‌آباد ماندم و پشیمان هم نیستم و هیچ بلایی هم به سر و سراغم نیامد که نباید هم می‌آمد. البته از حقوق و همه چیز، از بازنشستگی محرومم کردند. ولی با وجود اینها ماندگار شدم. شعری دارم در این خصوص... «سفرتان خوش» قصیدهٔ کوتاهی بود اول توی کتاب چراغ چاپ شد و بعد جاهای دیگر در خارج و کتاب و غیره به انگلیسی هم ترجمه و

نشر شد. چون خطاب با پرندگان مهاجر داشت، با پرنده‌های مهاجر حرف زده بودم. همانها که به‌نظرم بهتر بود تروند:

سلام ای گله‌ی مرغهای مهاجر
روان بال در بال چون ابر عابر
جایی در این قصیده گفته‌ام:
بد و نیک من نیست آن بد و نیک
که این ملک دارد، چه عادی، چه نادر

و بعد می‌گویم که شما رفتید. آنجا اینجوری و اینجوری بود. شاید به بعضی از آنها خوش بگذرد در این نیزار مستور ساتر. سفرهٔ گستردهٔ صخره در کنار ساحل و عناصر و اوصافی از این گونه. از این‌گونه عناصر طبیعی ـ دریایی است و حاصل ایام سکونت در خوزستان در واقع... و آنجا بیتی دارم می‌گویم که «من هم می‌توانم پروازکنم، نه گر چون شما مثل مرد مسافر، ولی خون من ریشه در خاک دارد ـ به هجرت ازین سرزمین نیست قادر!»

بله من از خونی که ریشه در خاک دارد سخن می‌گویم و این شأن و دأب ادب من است و حکایت رگها و روحم. و در آخر گفته‌ام:

شما را به حیرت تماشاگرم من
سفرتان خوش ای مرغهای مهاجر!

بله، این شعری است و جوابی که در این زمینه برای سوآل شما دارم. من موافق نیستم. گفتم، جز آنکه خطر جانی برایش دارد.

ـ صحبت از نوبل شد. با دادن همین جایزه به آقای برادسکی بار دیگر مسئلهٔ سیاسی بودن این جایزه سر زبانها افتاد. سیاست‌زده بودن این

جایزه مطرح شد.

ـ بله من هم معتقدم که اقلاً ده بیست‌سالی هست که جایزهٔ نوبل کمتر به جنبه‌های فرهنگی و شعری و هنری و ادبی توجه داشته است و کمتر براساس ارزش والای هنری هنرمند جایزهٔ ادبی داده‌اند چه در شعر و نثر، چه در نمایشنامه و فلان و خلاصه بیش از آنکه ارزش دهنده و سنجشگر آثار ادبی باشد، مسئله سیاست‌آلوده و دغلی و دروغ در میان است. مخصوصاً این چند سال اخیر چنان که روسها هم یک همچین جایزه‌ای در مقابل آنها علم کردند. جایزهٔ لنین که بعد استالین شد. سالهای سال... بعد دوباره اخیراً باز لنینی شده. و درست همانطوری که آنها یک دکان باز کرده‌اند اینها هم کرده‌اند و... اینکه چطور اخیراً بعضیها از روسیه جایزهٔ لنین گرفته‌اند، خب معلوم است چندتا در همین چندسال اخیر... شاید از بیست جایزه که می‌دهند جز یکی دوتاش احیاناً و حتی کمتر براساس استحقاق و ارزش والای کار هنری و میراث جهانی فرهنگ بشری از مرد هنرمند نیست که دیگر ریش این جایزه‌های لنین و نوبل هم به‌شکل مفتضحی درآمده و همهٔ جهانیان می‌دانند و چون جایزه‌ای آلوده به قضایای سیاسی شد دیگر آن ارزش را ندارد. و فکر می‌کنم از سال ۱۹۵۲ و ۵۳ میلادی دورهٔ استالین، که استالین هنوز زنده بود چنینها شد و تازه آندره ژید هم پس از سفر اولیه‌اش و نوشتن و انتشار آن خاطرات جایزهٔ نوبل گرفت. اینها دیگر جزو «اطلاعات عمومی» همگان جهان شده.

ـ بازگشت از شوروی.

ـ بله پس از بازگشت از شوروی و بعضی ماجراهای دیگر، تو آثار قبلی‌اش هم رگه‌هایی سیمون‌دوبوار مانند بود. بعدها این قضایا شدت پیدا کرد. و رسوای جهان شد از هر دو سو. خلاصه چوب دو سر طلاست این جوایز طرفین. به همین دلیل بود که سارتر که آدمی جدی و نابغه‌ای گرانقدر بود، دیدیم که آن جایزه ـ نوبل را ـ نگرفت. در واقع پرتاب کرد به صورتشان و ارزش خودش را حفظ کرد و روسها هم از ترس اینکه سارتر با ایشان هم چنان کند که با اوشان، دست از پا خطا نکردند والا بدشان نمی‌آمد که خرده‌ریز افتخارات سارتری را جمع و جور کنند.

ـ به گارسیا مارکز هم جایزه دادند. شما با جایزهٔ او چه برخوردی دارید. فکر می‌کنید او هم در جریانهای پشت‌پردهٔ سیاست جایزه گرفت؟

ـ من که باشم که با اینطور قضایا برخورد داشته باشم؟! همین اجازه تنفس هم که به ما «اعطا» می‌فرمایند، جای هزاران شکر دارد، و اما، ولی... مارکز را من از روی همین چندتا اثری که ازش ترجمه شده می‌شناسم صد سال تنهایی و گزارش یک قتل و چند کتاب دیگر پائیز پدرسالار و... او اما الحق نویسندهٔ بسیار خوب و توانایی می‌بینمش، صاحب اسلوب تازه‌ای می‌توان گفت هست. بنابراین جایزهٔ نوبل تک و توکی هم غلط‌انداز دارد که گهگاه ندرتاً و «اشتباهاً» به آدمهای باارزش هم جایزه می‌دهند. واگر نه می‌گذارند طرف پیر شود و به دردش نخورد. فرض کن یک آدم هشتاد ساله دیگر ـ افتخارش

بماند ـ از این پول می‌خواهد چه بهره‌ای ببرد. لابد هشتاد سال که اقلاً پنجاه سالش را قلم زده. چندتا فیلم دارد و چند تا رمان منتشر شده دارد، به پولش هم چندان نیازی ندارد و اگر هم داشته باشد برایش قابل استفاده نیست. هیچوقت دیده‌اید یا شنیده‌اید لبتیها و نوبلیها بگردند و آدم گمنام یا گمنامی شایسته و درخور صاحب استحقاقی پیدا و لانسه کنند و جایزه بدهند؟ طفلک تنها کسی که در جوانی جایزه گرفت و خوب بود، کامو بود.

ـ که او هم تصادف کرد و به دیار باقی شتافت.

ـ پس گویی شوم و نفرین شده‌نیز هست. این گونه «خوشبختی»ها، بله؟ من البته خیلی خرافی نیستم ولی...

ـ خوب، شاید این هم حرفی باشد؟ مطلب خودمان را دنبال کنیم. هنوز در این خصوص حرفهای دیگری هم هست.

ـ بله، گمانم در سابق اصولاً نظامنامه و مقررات این جایزه ـ نوبل را می‌گویم ـ حسابهای دقیق داشت. دست امریکا روی آن نبود. یا دنیای غرب که بگویند مثلاً شما در دنیای شرق هیچ آدمی ندارید که مثلاً درخور بعضی کسانی که جایزه گرفته‌اند باشد. یا در حدود همین آقای برادسکی. مثلاً فرض بفرمایید همین یاشار کمال که نالیده چرا به من ندادند به همه می‌دهند! و من هیچ خوشم نیامد. به‌عنوان یک شرقی می‌گویم خوشم نیامد که ترکیه هم شرقی است به‌نظرم، بله و

من به شرق خودمان دلبستگی دارم، نه شرق به‌اصطلاح سیاسی امروز یا فرض بفرمایید تاگور آن‌وقت اولاً پیر بود. ثانیاً لقب «سر» غلیظ انگلیسی داشت (قصیدهٔ دهخدا را در خصوص او لابد خوانده‌اید با طنز خاصش)، فلان بود و بهمان بود و یک جنبه‌های «آنجوری» هم البته داشت. اقبال از تاگور تا عالم خودش، شاید از جهاتی خیلی کم نبود. اگر به تاگور نمرهٔ بیست بدهیم اقبال چهارده می‌گیرد. شاید هم به‌حسابی بیشتر، اما به «فیض احمد فیض» جایزهٔ استالین (همان لنینی نوبل شرق سیاسی) دادند. فیض احمد فیض برای دور و بر ما گمنام بود. کسی او را نمی‌شناخت و شعرش هم مرتبهٔ والایی ندارد. چیزهایی که من از او دیدم، چیزهای متوسطی است و حتی گاه دون متوسط. جایزهٔ لنین یک همتا و همطراز سیاست شرق و غربه، که این می‌دهد آن هم می‌دهد. به همین دلیل هم به یاشار کمال نمی‌دهند به ناظم حکمت می‌دهند. حالا به‌هرحال سیاست روی این مسئله پنجه گذاشته و آلوده‌اش کرده به اغراض خاص سیاسی. همین گوشهٔ امن و امان و سالمی را که مانده بود در دنیای غرب و مردم ناظرش بودند، مخدوش و مغشوش کردند. پر از غل و غش کردند.

ـ تا چند سال پیش فکر می‌کردم گردانندگان جایزهٔ نوبل سهو می‌کنند که به فلانی جایزه نمی‌دهند و به کس دیگری می‌دهند اما حالا روشن است که حق‌کشی می‌کنند. آن «سوینکا»ی نمایشنامه‌ـنویس، که بود که سال پیش جایزه گرفت؟

ــ نه، سهو نمی‌کنند، خیلی هم حساب شده و دقیق کار می‌کنند. به‌نظر من...

ــ وقتی به توانمندیهای خودمان در عرصهٔ ادبیات، اعم از رمان و شعر، دقیق بشویم، حتی در مقایسه با ترکیه و مصر کمتر توانسته‌ایم نمودهای جهانی داشته باشیم. من این را به‌واسطهٔ نبود حضورمان در موازنه‌های شرق و غرب می‌دانم. اما به هرحال می‌توان این سوآل را کرد، شما آن سالهایی که در اوج کار هنری خود بودید چقدر به این مسئله فکر کردید؟

ــ به چی؟

ــ به این که جایزه احتمالاً به شما تعلق بگیرد.

ــ آی زهی! اوج و جایزه و این حرفها چیست جوان؟ کجای کاری؟ من به هیچ‌وجه از این هله‌هوله‌ها نخورده‌ام. هیچ تصوری نداشتم از این معنی و آنچه مسلم و یقین بود اولاً شعرها را باید ترجمه کرد و داد دست آنها. هزار جور سفارش و دوز و کلک و مقدمه‌چینی باید در کار باشد. ثانیاً من می‌دانستم که آنقدر آنها مملکتها و مطامع دارند که تا به مملکت ما برسد آب از سر ما گذشته. مگر به شاملو نبود که دوبار وعده داده بودند، نامزدش کردند. بعد هم که دیدید از آن چند نفر نامزدها هم کنارش زدند.

ـ به‌واقع چنین است؟

ـ بله مسلماً. یکی از رفقایش در واقع از همان استوبچه‌ها و مریدان شاملو همان وقتها تلفن زد. گویا جوانی بود. مرید شیوه. گفت، آقای اخوان خبر دارید شاملو نامزد جایزهٔ نوبل شده است. و من نشنیده بودم. بعد سفری که می‌رفتم شیراز تو هواپیما کسی به من گفت بله این خبر صحت دارد. رادیوها گفته‌اند و دفعهٔ دوم تا نفر دهم آمده(!) به هرحال آن جوان، آن شب تلفن کرد و گفت که شاملو نامزد شده عقیده و نظر شما چیست؟ گفتم اولاً، مبارک است انشاءالله ثانیاً، نظر من چه باشد جز خوشحالی و تبریک گفتن به او و شعر معاصر، ثالثاً، نامزد شده اما هنوز عروس یا داماد که نشده و گمان نمی‌کنم نامزدیش هم پایدار بماند. شاملو به پولش بیشتر از افتخارش نیازمنده و همینجوری هم هست واقعاً. اینقدر ردیف مستحق واجب و تسبیح کشیده دارند که گمان نکنم راجع به ایران از این ناپرهیزیها بکنند. و باری می‌گفتم که مثلاً فرض به مارکز جایزه دادند به نظر من یک کار بالنسبه معتدل بود و درست و به حق و به‌جا، وانگهی ما در مرحله‌ای هستیم و زمان و مکانی، با آنقدر دردهای بی‌درمان یا دشوار درمان، که به اینطور مسائل اندیشیدنمان، فاصلهٔ چندانی با بلاهت و مسخرگی ندارد، رها کنیم.

ـ بلاهت و مسخرگی لایق ریش آن قدرتها که با اعمال نفوذشان تشکیلاتی را که به قول خودتان «نظامنامه و مقررات دقیق داشت» به بازی گرفتند. با امید و آرزوی ملتها سر شوخی و لودگی باز کردند ـ اما

باید اعتراف کرد گاهی اعتدال داشته‌اند. به فاکنر مثلاً دادند.

ـ خب بله فاکنر ولی اولاً از خودشان بود و سخت متنفر از شورویها بود و حق هم داشت. مرد سلیم و نجیب و هنرمند صاحب اسلوب ارجمندی بود ولی تفرتش از روسها تا آن حد بود که عده‌ای نویسنده و خبرنگار از شوروی رفته بودند امریکا. آن روزنامه‌نگار معروفشان که رمان هم نوشته،اسمش چیه؟ ها ایلیا ارنبورگ یاهاشان بوده. او از فاکنر تقاضای ملاقات کرده بود. که می‌خواهم بیایم دیدنتان و لابد مصاحبه و بهره‌برداری از دلسوزی فاکنر در خصوص محرومان و سیاهان امریکا و از این حرفها، ولی فاکنر گفته بود وقت ندارم و اجازهٔ ملاقات به نویسندهٔ مشهور روس نداده بود. تا این حد متنفر بود.

در انقلاب شوروی تا چند صباحی که لنین بود و اوایل انقلاب، جهانی خیره و دوستدار داشت، فاکنر و سارتر و بسیاری دیگر هم از این قبیل، ولی بعد که استالین آمد و قدرت را قبضه کرد با آن جنایات، دنیا سرخورد. بعد هم که جنگ شد رفت با هیتلر قرارداد بست استالین، الی آخر. پس فاکنر نمی‌توانست آن نویسنده را ملاقات کند. مورد تنفرش بود. مملکت و نمایندگان کذاییش به نظر من این طبیعی است. درست رفتار کرده. آن وقت بعد همینگوی به نظر من حق دارد. چون صاحب اسلوب بود. یکی از تعریفهایی که برای هنرمندی گفته‌اند این است که یک فرم تازه‌ای برای بیان یک اسلوب ابداع و عرضه کرده باشد. در عالم هنر و شعر و ادب و همینگوی همین کار را کرد. و همین کار را هم مارکز کرد و من خیلی دوست می‌دارم، و

کاستاند! آهان! این هم چند تا کتابش پشت سر هم درآمده و ما گرفتیم خواندیم. مصداقی از همان یادکردن یکی و ویار و ویر مذکور ــ زمین تا آسمان فرق دارد با مارکز. خواسته یک فرم تازه‌ای، شیوه و حرف تازه‌ای بیاورد ولی زمین تا آسمان با مارکز تفاوت دارد. اصلاً مسئله درخور بررسی است یا حتی می‌توان گفت قابل طرح و قیاس نیست. پیشنهادم خاطرتان هست آقای دهباشی؟ اگر می‌توانید یکنفری و اگرنه دو نفری فرض کنید. مجموعهٔ آلمانی‌نویسان را و روسها، فرانسویها و دیگر و دیگر جاها را، آنهایی که جایزه گرفتند. مثلاً توماس مان، (یهودی آلمانی که جایزهٔ او خوب به یک شکلی باز از جنبهٔ سیاسی هم ملحوظ بود در کار او) و یک بررسی عمومی. اصلاً تاریخچه و چند و چون که خرده خرده این کار را ممکن بکنند. تا ما مجموعه‌ای داشته باشیم از نوبل. کسانی که جایزه گرفته‌اند.

باری، با آن بحث کلی و قطعات سیاسی و جنبه‌های فنی و هنری و اظهار نظرات، نطقهای نوبل، اسامی‌شان، شرح حالشان و بعد هم اگر این کار را بشود کرد جزو برجسته‌ترین کارهای کتبی است که منتشر شده. مثلاً فرض بفرمایید درست است که مرد پیر و دریا که کار بسیار زیبایی بود اما به همینگوی نه‌تنها از برای همین کتابش جایزه نوبل دادند، بلکه مجموعهٔ آثارش خوب بود که جایزه را برایش آورد.

ــ شعرا و داستان‌نویسهای جوانی در این هفت هشت سال گذشته با اکثر مطبوعات همکاری دارند. آنها یک خط مشخص را پیش می‌روند و حاصل کار بعضی‌شان بوی ادبیات سفارشی می‌دهد. یا حداقل خودشان این طور اصرار دارند. آنها معتقدند ادبیات امروز باید متحول

بشود. و هنرمند این دوره ویژگیهای خـاص را باید دارا باشد تـا بـه اهداف تعیین شده برسد. و سایر مسائلی که می‌دانید. شما این ویژگی را در آثار ادبی جوانها دیده‌اید؟ نمی‌دانم اسامی را این‌جا بیاورم یا نه؟

ـ نه، اسم نبرید. من معتقدم همینجوری کلی بگذارید حرفهایتان را که جنجال راه نیفتد و به‌قول نیما آب در خوابگه مورچگان نریزیم، و در اینجا پرانتز باز کنم. در واقع مطلب را تمام کنم. در مورد این چیزی که صحبت می‌کنید مطلب یکی دو سه ساله مطرح شده، یعنی دارد و می‌خواهد مطرح بشود. اینها را اسلوب و سبک و جهان‌بینی نمی‌شود نام گذاشت. هنوز به آنجا نرسیده که روشنگر امور زمانه باشد. اینها یا مقالات دست و پا شکسته و زیر متوسط ژورنالیستی و «توبره‌پرکن» از این متاعهاست و نظمش هم مداحی و سفارشی و ایضاً توبره‌ای. بعد هم همانطور که خودتان اول گفتید که اسمها را نبریم چون خیلی شایسته و درخور ذکر نمی‌دانم، البته در این زمینه اطلاع من از شما خیلی کمتر است. شما خیلی بیشتر و بهتر آشنا به اسمها هستید. من خیلی کمتر و بعد هم من یک نکتهٔ کلی عرض کنم و آن این است که اگر بنا باشد شعری یا ادبی، مکتبی نمی‌دانم نثر، شعر و ادبیات و فرهنگی زیر بلیت حکم و فرمان و فرمولهای یک‌طرفه و یک‌جانبه و مطیع و فرمانبر باشد ـ و بدتر بازگشت به هزار و چندصد سال پیش، مثل کش و قنر بازگردندهٔ مرتجع ـ یعنی فاقد آزادی و رشد طبیعی پیشرفت آزادی، و نجیب باشد و به‌اصطلاح فرمول و دستور عمل و برنامهٔ فرمایشی داشته باشد برای کارش. این کار به هیچ سامان و سرانجامی نمی‌رسد. بهترین تجربه‌اش را استالین کرد یا ژدانف که

تئوری‌پردازشان بود و ما دیدیم که چه فجایعی ببار آورد. ملتی را با آن استعداد درخشان و نوابغ جهانی در ادب حدود هفتاد هشتاد سال به رکود کشید و عقیم کرد. چون یک‌طرفه بود و یک حکم و دستور عمل کلی داشت که هرکس با ماست، یا ماست و اگرنه برضد ماست و باید نابود شود. حکم حکم حاکم کذایی است و نمی‌دانم چرا باید اینطور باشد؟ دیدیم که پس از او کتابهایی از زیر آن خروارها تحمیل درآمد و یکی‌یکی عرضه شد و مردم جهان خواندند. دیدیم که بعضی از آنها شاهکار بود. شولوخف نمونهٔ اولش بود. تازه پروردهٔ قبل از انقلاب بود. اگر هم یک رگه‌هایی از اصالت و زیبایی در دن آرام یا زمین نوآباد هست اینها همه مال قبل است. دورهٔ بعد قادایف و مادایف هستند که بهترین قصه‌شان این است که چه کسی سیب‌زمینی بیشتر پوست می‌کند. یا برای کار آشپزخانهٔ کی بهتر است. شما برای این خوب هستید رفیق، برای آشپزی و سیب‌زمینی پوست کنی. کار استاخانوفی می‌کنید و جایزه‌اش را می‌گیرید. این داستان‌نویس چیه؟ کارگری که جایزه داشت هرکس بتواند مثل «کادیوس» کارگر نمونهٔ ما باشد. اینها اینجوری می‌شود و اینها ول‌معطلند. نمونهٔ دیگرش هیتلر بود. فیلمها دیدیم از آن سالهایی که هیتلر به عرصه رسید. فیلمهای بی‌ارزش. آیا مثلاً یک توماس مان داشتند توشان؟ اینها دو راه در پیش دارند. یکی این که از لحاظ فرهنگ خودشان را رشد آزاد بدهند. ذهن باز وگشاده داشته باشند و تعصب نداشته باشند. گرایشهای اسلامی به جای خود اما کار فرهنگ و شعر و ادب دستورپذیر نیست.

ــ یکی از وظایف ادبیات ارائه و کشف احساسهای تازهٔ بشری است.

یعنی این که در مواجهه با شعر ببینیم آخرین کشف احساسهای بشری اخوان با چه زبانی گفته شده. در نظر او رابطه‌های جدید کدام و این انسان نو چیست؟ می‌خواهم این را بگویم که اگر علت پایداری شعر اخوان را در آن سالها بررسی کنیم، می‌بینیم این بوده که آمده در کنار مضامین ابدی ازلی تولد، عشق، مرگ و چه‌می‌دانم... یک احساس تازه از تنهایی انسان، یأس انسان، خشم و خروش انسان و به قول خودتان چه و چهای پیرامون خودش را توضیح داده و می‌بینیم هنوز هم وقتی که شعر زمستان یا فرض کنید آن کتیبه خوانده می‌شود آن احساس به چشم می‌آید اما این اکنون کافی است؟ یکی از بحثها این است که زبان فارسی پس از انقلاب و مصائب جنگ و ناملایمات عجیب غریب در برخورد با احساسهای تازهٔ بشری ما و جهان که دارد روز به روز کشف تازه‌ای در آن اتفاق می‌افتد، آن قابلیت لازم را دارد؟ زمینه هست یک کسی بیاید جای پای اخوان بگذارد با مضامین جدید و از جایی که اخوان شعرش را تمام کرده با همان قوت شروع کند؟

ـ بله. متوجهم چه می‌فرمایید. سوآل این است که نقش زبان چی هست زبان چه نقشی دارد با آدمها.

ـ قابلیت زبان فارسی. ببینید حالا چند سال است که دارد از اخوان شعر ترجمه می‌شود. شعر وقتی ترجمه می‌شود که برای آن جماعت اهل ادب فرنگ یا هرجا قابل درک باشد. احساس تازه‌ای در آن باشد که خوانندگان آن مجله یا کتاب را به سوی خود جلب کند. آیا جوانهای اهل ادب ما قادرند دردهای امروزین خود را به گوش جهانیان

ادب‌دوست برسانند؟

ــ آنها طرف چیزی می‌روند که بتوانند نقلش کنند. عرض شود در مورد این مسئله که معتقدم جز به استعداد آدمها به چیز دیگری ارتباط ندارد. من حقیقتش در این زمینه اصلاً به کلی گنگ خواب دیده می‌نمایم و خودم را می‌بینم. من خودم ابتدا اصلاً به اینطور مسائل دقت نکردم ولی نتیجه دیدم این شده؛ دیگرانی هم هستند، چه همزمان من، چه آنهایی که بعد آمدند و اینها... به‌هرحال کسی آمده بود اینجا، می‌خواست بگوید که خوب شما که تا ــ نمی‌خواست عین لفظش این باشد که شما که همیشه زنده نیستید ــ و از این حرفها و نسل بعد چکار می‌کنند و چه هستند. والله نمی‌دانم...

ــ ما جز به طول عمر شما فکر نمی‌کنیم.

ــ نه، شما نه. هان! او می‌خواست بگوید که...

ــ کی بود این سوآل را می‌کرد؟

ــ یک نواری از ما گرفتند که پخش شود. پخش هم شد. ولی آن کس که حرف می‌زد یک سوآلش این بود که چرا تو نمی‌میری تا نوبت ما بشود ــ البته لفظش این نبود، معنی این بود ــ من همینجوری به او گفتم، من چکار کنم که شعرم از زبانها بیفتد یا مردم خرعبل نمی‌خرند؟ کسی جلو شما را نگرفته. گفت آخر بعضی اسمها

سنگینی می‌کنند روی جوانها. مانع پیشرفتشان است! شما عقیده‌تان چیه؟ گفتم، کسی راه را بر جوانها نبسته است. باز است. بیایند و بروند. من حتی در تک‌بیتی گفته‌ام:

رسیده‌ایم من و نوبتم به آخر خط
نگاه‌دار، جوانها بگو سوار شوند.

آن‌وقت هم که ما آمدیم اسمهایی بودند. خیلیها بودند و کار خودشان را کردند. ما هم کار خود را کردیم.

ـ دورهٔ شما مشکل‌تر هم بود. دورهٔ خاصی که گویی بار کاملی چندصد سال شعر فارسی را به دوش می‌کشید.

ـ بله، آنها هم نام‌آورانی بودند از نو و کهنه‌اش. اصلاً به نیما نمی‌شد نزدیک شد که حالا ما به‌به و چه‌چه می‌گوییم. ما بعضی ملاحظاتی داریم. بعضی حرفها را نمی‌زنیم بعضی خاطرات را نقل نمی‌کنیم. نیما آنقدر ماجراها با ما داشت که بیا و ببین. با همین طفلکی شاملو که آن‌همه در رواج شعر نیما کوشیده و جنگیده بود و در عوض نیما بعضی وقتها می‌گفت، این کیه؟ خدا شاهد است گاهی پیش من و بعضی دیگر حتی رکیک می‌گفت به شاملو. البته بعد تعریف هم می‌کرد. با وجود اینها شاملو هم آمد کارش را کرد. شعرش را گفت و می‌گوید. بنده هم همین‌طور. الان هم راه برای جوانها بسته نیست. بیایند پیش بروند. نمی‌خواستم این حرفها را بزنم. لطفاً اگر حالش را داشتید این قسمت اخیر را پاک کنید. آخر یک استعدادی باید باشد. یک گفتنیهایی باید باشد. بی‌مایه فطیر است.

ـ یعنی زبان را خلق کند.

ـ بله.

ـ شاعر خالق واژهٔ تازه است.

ـ بدون شک. بگوییم عبارت تازه، تعبیر تازه، اسلوب تازه، تصویر تازه بهتر است، واژه هم عیبی ندارد. مقصود اینکه معانی مال ما نیست. هرکس که می‌گوید این معنی مال من است بیخود گفته، ما در ضمیرمان، مثل فرض بفرمایید، راهی که گشاده شده... سرریزهایی هست. این معانی از اطراف و اکناف آمده. اصلاً در آسمان و فضای تاریخ پراکنده است مال همه است و احساساتی که هست خودمان هم جزو مردمانی هستیم که با این احساسها طرفیم. شلاقش روی گرده‌هامان، شادیهاش برای خودمان است. سرریز می‌کند این که پرورده می‌شود تو ذهن آدم، و ذهن اگر بازدهی دارد اگر خلاق باشد، این را رشد می‌دهد و جزو استعدادی می‌کند که در مورد زبان باید باشد و چیره باید باشد و مسلط باید باشد و از خودش بیافریند و خلق کند. جز این چاره نیست و راهی نیست. من نمی‌شناسم، نشنیدم که کسی بشناسد که فرمولی برای این کار باشد، فرمول‌بردار نیست. مسئله‌ای است کاملاً شخصی. یعنی یک ذهن سازندگی دارد و کار می‌کند. چیزی می‌آورد و بعداً خودش راهش را باز می‌کند. آتش هم هرجا بیفتد جای خود را وا می‌کند و می‌رود. یک لحظه صفا می‌خواهد بیرون از ارادهٔ خود آدم...

خانه گه تاریک و گاهی روشن است
یارب این نور از کدامین روزن است؟

اینطوری است. بجز خلاقیت ذهن و سلامتی درونی و نجابت فرمول دیگری برای این کار نمی‌شناسم. بنابراین جوانانی که می‌آیند باید ذهنشان را آمادهٔ پذیرش پرتو و شعور نبوت کنند. الهام‌بخشی روزگار. حالا اسمش را هرچه می‌خواهی بگذار.

ــ نکته‌ای در سوآل بود. قابلیت زبان فارسی در حال حاضر است. شما آیا زبان فارسی را در آن حد قابلیت می‌دانید که جوانها بتوانند با اتکای به آنچه که به نام زبان فارسی در حال حاضر موجود هست یک نقطهٔ پرش قرار بدهند و از پس رخدادهای کنونی بیایند؟

ــ من حالا یک نکته‌ای را عرض کنم. ما فارسی زبانیم. به اصطلاح ملت فارسی زبان هستیم. درسته؟ زبانها و نیم‌زبانهای دیگر هم در اطرافمان هست. کردی هست، لری هست، ترکی هست. فلان هست و قاطی. به‌هرحال زبان روز، زبان رسمی ملی‌مان زبان فارسی است. بنده بیایم چه بگویم؟ ــ در جواب پرسش شما ــ بگویم آیا این زبان قابلیت دارد که در مقطع جهش باشد؟ ما همه‌ش در خلاقیت این زبان حرف می‌زنیم. خوب اگر کسی می‌خواهد برود با زبان دیگری شعر بگوید برود. زبان هست. خیلیها هم رفته‌اند. از اول انگلیسی بودند. به انگلیسی تفکر می‌کنند. فارسی براشان یک زبان فراموش شده است. فرانسویش هم همینطور. نویسنده‌ای داریم که جایزه گرفته. یکی دیگر داریم سوای نقد، شعر هم می‌گوید به فرانسه. کتابش را هم انوار

مقدمه نوشته بود. کتاب شعر فریدون رهنما، خوب اینها می‌روند آنجا. بنابراین ما اگر از فارسی صحبت می‌کنیم در حدی که من خودم شناختم زبان خلاق و بسیار خوبی است. کسانی هم که زباندان بودند مثل فرض کنیم، مرحوم کسروی، من یادم است، نوشته بود که از این چند زبانی که من می‌شناسم ــ از ترکی، فارسی، انگلیسی، عربی قدیم و جدید، ارمنی قدیم و جدید و غیره ــ فارسی را می‌گفت از همه روانتر، حتی از زبان ساختگی مثل اسپرانتو آسانتر و دگرگونی‌پذیرتر و به‌سامانتر همین فارسی است. به‌هرحال من دارای این زبان هستم و در آن ناتوانی احساس نمی‌کنم. و در ادبیات گذشته هم دیده‌ایم که کسانی چه مطالب بسیار ظریف و لطیفی را که جز کلمه نمی‌تواند بار آن را تحمل کند به باریکی از آن گذشتند. لطافت و معانی درونی بسیار ظریف و لطیفی را که اصلاً یک احساس محض است، همان کسان به عرصه کشیدند و عرضه کردند. در کار شعر امروز ما هم به همین منوال. در زبان امروز یکی اصول و زبان نیما را دارد یعنی مثل نیما حرف می‌زند: درکنار رودخانه می‌پلکد لاک‌پشت پیر، یکی مثل بنده حرف می‌زند و یکی مثل شاملو، خوب هرکس برای خودش یک زمینه دارد که آن زمینه می‌تواند خلاق بشود. اینجا فقط مسئلهٔ خلاقیت است واگرنه زبان ما، زبان ناتوانی نیست.

ــ بعضیها عقیده دارند که رمان از شعر حماسی برخاسته است که البته منظورشان این نیست که از یک قالب خاص برخاسته باشد، بلکه از دایره و مدار شاعرانه است که جهان باستان را در فضای اساطیری و شفاهی احاطه می‌کرد. اشاره‌شان به اولین نمونه‌های آشنا و حماسی در

غرب است که با الهام از دو شاهکار *ایلیاد* و *اودیسه* خلق شده‌اند و سرانجام به حماسه‌های قرون‌وسطایی رسید. و به صورت حرکات نمادین و اغراق‌آمیز شوالیه‌ها انجامیده. آیا فکر می‌کنید که در ایران هم چنین بوده است؟ اجازه بدهید توصیفی جدا از سوآل بدهم: بار قبل که آمدم اینجا روی میز کارتان کلیدر دولت آبادی را دیدم، آن گوشه. کلیدر در پاره‌ای جاها به واقع شعر بلندی است و خواننده احساس می‌کند با پهلوانهای اسطوره‌ای یا اساطیری روبه‌روست. رفتاری که با شخصیتهای اصلی رمان شده شکل حماسی دارد. حماسه نیست، چون آدمهای مهمی نیستند، اما به‌شکل حماسی پرداخت شده‌اند. حالا، در پیوند آن سوآل و این توضیح به‌نظرم رسید می‌توان ضمن تکرار سوآل بالا اضافه کرد که آیا نتیجهٔ منطقی چند قرن اشعار حماسی ما در کلیدر متجلی شده است؟

ـ رمانها بعضیها خلف صدق حماسه‌ها هستند از این لحاظ که هردو ماجرا یا ماجراهایی از گذشته روایت می‌کنند. هر دو فضاهایی را خلق می‌کنند. هر دو سرانجام و سرآغازها دارند، هر دو ماحصلهای کوچک و بزرگ دارند، هر دو انسانهای والا و حقیر دارند، هر دو اوج و حضیضها و تلخ و شیرینها دارند، هر دو رجزخوانیها و حقارتها دارند، هر دو شکست و پیروزیهای «اگزجره» شده دارند، هر دو عینیت و بیشتر ذهنیتها دارند. بله، و با اینهمه عرض شود که من برداشت کلی و جهانی ندارم، یعنی به خودم اجازه نمی‌دهم که در این زمینه‌ها بحث کلی بکنم. یعنی تجزیه و تحلیل و در جزئیات و چند و چون و «تعریف» جامع و مانع کنم و جهات و جوانبش را بر عرصه بریزم با

شواهد و غیره.

ــ البته من هم چنین ادعایی ندارم. فقط تشخیص دادم شما که به ادبیات گذشتهٔ ما وقوف دارید، پاسخ‌دهندهٔ خوبی برای سوآل هستید.

ــ این دو کتابی که اسم بردید ایلیاد و اودیسه را در حدی که ترجمه شده دیدم و از آنها هم خیلی بهره بردم. لذت بردم. به‌عنوان یک کار واقعاً باشکوه و یک بنای عظیم کاخ مانند. ترجمه‌ای الحق از کارهای بسیار باارزش سعید نفیسی است، کاخ مانند، همانطور که فردوسی می‌گوید: «پی افکندم از نظم کاخی بلند / که از باد و باران نیابد گزند» او هم کاخ بلندی در غرب افراخته و ساخته و آنچه مسلم است رمان هم یکنوع قصه‌پردازی است و از حیث همین کلیت قصه‌پردازی مبناش ممکن است امور حماسی باشد. حماسهٔ شکست، حماسهٔ توفیق و پیروزی یا حتی گاه حماسه کمیک یا حماسه‌ای که مداومت دارد، نه شکست و نه پیروزی بلکه وجود دارد. حماسه‌ای از نوع کار هوراس، از نوع کار دانته، حتی از نوع کار فیلدینگ در تام جونز ــ با درود بر دکتر احمد کریمی حکاک ــ پس بنابراین می‌توانیم بگوییم که حماسه رایج شد و دنباله‌اش کشید به قصه‌پردازیهای دیگر و شکلهای دیگر و در غرب به شکل رمانها درآمد. درواقع برای روایت راههایی پیدا کردند. یعنی وقتی که توماس مان از یک خانوادهٔ مثلاً آلمانی حرف می‌زند، می‌گوید چه‌جوری زندگی می‌کنند، رفتار و گفتارشان در مضایق چگونه است و با زمانه و مردم زمانه چه‌جوری برخورد می‌کنند، یک خانوادهٔ کوچک از بشریت را گرفته و در مسیر و مصب و

محل وقایع و حوادثی قرار داده و از قول آدمهای آن خانواده حرف زده که هرکدام به اصطلاح یک واقعه باشند، حادثه باشند. خوب روایتی را گفته، ساخته و پرداخته. مثلاً فرض بفرمایید بالزاک و گوته، داستایوفسکی، به یک شکل گوگول هرکدام رمانهایی را به‌وجود آوردند. فرض بفرمایید به یک شکل حماسی و عالیش مثلاً تولستوی توی جنگ و صلحش که یکی از ده رمان جهان است که بنده هم خواندم با نهایت لذت و اشتیاق. پس از چندی برای دوم بار هم شروع کردم به خواندن که ناتمام ماند ـ کدام جوانمردی یادم نیست از من به امانت گرفت و برد که برد ـ از ابراهیم گلستان شنیدم که می‌گفت پایش شکسته بود و تو بیمارستان بود. انگلیسی این رمان را قبلاً خوانده بود. فارسیش را برده بود بیمارستان و خوانده بود که من رفتم دیدنش. پس از خواندن متن فارسی یک حالت برق‌زده داشت. می‌گفت فارسیش خیلی خیلی خوب است ـ کار بسیار باارزش مهندس کاظم انصاری، درود بر او ـ دست کمی از متن انگلیسی آن‌که من دیدم ندارد. بلکه گاه بهتر هم هست. پس تولستوی هم ملت خودش را، یک جامعه را، در مسیر یک حادثهٔ بزرگ مثل قضیهٔ جنگ عظیم ناپلئون قرار داده. به روسیه آمده ماجراهایشان را روایت کرده، قصه کرده و این یک اثر حماسی است به تمام معنی. منتها با اسلوب و براساس همین دشواریها و موانع که برای رمان هست که اینطوری باید باشد و اینطوری نباید باشد. در این حدود من رمانها را می‌شناسم. رمانها در حدودی است که می‌تواند حالتهای دردمندانه و یا حالتهای مسخره و به شکل مسخره درآمده‌ای که مثلاً دن‌کیشوت دارد، یا گوگول در اغلب آثارش از آن تعریف می‌کند. و یا چخوف به یک

شکل، حالا در قصه‌های کوتاهش یا قصه‌های بلندترش یا نمایشنامه‌هایش هیچ فرقی نمی‌کند. از نظر من یک نمایشنامه یکنوع رمانی است که به شکل نمایش عرضه شده است. وگرنه همان روایت است. قصه است. روایت ماجرا با ماجراهاست با ضمنیات و جنبیهایش، اما در ایران ما همچین سنت و سابقه‌ای از رمان نداریم که بتوانیم اقلاً هفت‌تا پشت جلوتر از کلیدر را بگوییم و نام ببریم و نشان دهیم، چون هنوز در حال قدمهای اولین برداشتن در این زمینه‌ها هستیم. قدم برداشتنهای تقریباً نخستین. آنجور سابقه و سنتی نداریم که بتوانیم بحث مفصل بکنیم. مثلاً در شعر می‌گوییم که انواع و اقسامش را داریم. داریم و داریم از همه نوع خوبش را هم داریم. غزل داریم. حدیث‌نفس داریم. داستان‌پردازیهای عاشقانه و حکایات داریم. حماسه ردیف راه فردوسی داریم. حماسهٔ تاریخی و مذهبی داریم. عرض شود، شعر صوفیانه و آن حالت خاص تصوف را داریم. شعر شطح صوفیانه با هنجار حماسی داریم. به نظر من خیلی جاها تذکرةالاولیاء نورالعلوم، شرح شطحیات حماسه است. شعر عارفانه و مناجاتی داریم. خلاصه در شعر سنت و سابقه و ثروت بسیار داریم و می‌توانیم روی هر نوع آن دست بگذاریم، بحث و نقد و تجزیه و تحلیل کنیم. کسی به ما نمی‌تواند شعر بیاموزد یعنی نیازش را نداریم. خبرهاش را می‌شنوم و دیدم چیزی نداشتند که ما نداشته باشیم. اما در رمان دارند. هرچه منتشر شود برای ما تازگی دارد. اما درباره این که رمان از حماسه برخاسته است. بله، به خاطر اینکه حماسه یک چیزی را روایت می‌کند و در پس پشتش یک حالت روحی خاصی دارد که حماسه را از انواع دیگر ممتاز می‌کند. رمان هم مثلاً همین

کلیدر خیلی شکلهای متنوعی دارد. یعنی روحیه‌های متنوعی دارد که دورادور گاه حماسه است. بله واقعاً حماسه است. حماسه شکل دیگری پیدا می‌کند. امروزه در این قالب حماسه همان است که او دارد حرف می‌زند. یا عاشقانه می‌شود یا جورهای مختلفی که ما تو قصه‌های روایت حماسی‌مان داشتیم. به این شکل بله می‌توانیم بگوییم که حماسه همیشه پس پشت رمانها بوده و رمانها ریشه در روایتها دارد. حالا این روایتها حماسه باشد یا نباشد آن امر دیگری است.

همچنین ما یک سنت بسیار وسیعی داریم به اسم حکایت. مجموعه‌های بزرگ هم داریم در این زمینه که هرکدام می‌تواند مبنای یک قصه باشد، یک رمان باشد، یک داستان کوتاه و این تو فرهنگ مردم ما هست. پهلوی یک دهاتی که می‌نشینید می‌بینید چندین و چند حکایت برای شما می‌گوید. با اینکه نه اهل سواد است و فلان و اینها و نه هیچ، اما قصه را همانطور که شنیده نقل می‌کند و بسا که از خودش هم در نقل حکایات تصرفهایی می‌کند، به مثابه حضور خود او در طی طومار گذشته‌ها برای آیندگان و همراه هرکدامش حکمتی، عبرتی یک چیزی که ما از نتایج رمان یا داستان کوتاه می‌خواهیم به دست بیاوریم، در این حد بله. حماسه هم زمینه‌ساز رمان می‌تواند باشد. اما نه به‌طور عام و مطلق. حالا اگر بعداً بشود امر دیگری است.

ــ خیلی ممنون.

ــ اعتقادم اینجوری بود وگرنه نفی هیچ رمانی را نمی‌خواهم بکنم.

چرا داریم. خیلی هم داریم.

ـ فکر می‌کنم سوآل را دوباره مطرح کنم. چون در پایان سوآل...

ـ حالا اعتقادتان راجع به این حرفی که زدم، راجع به رمان و حماسه و اینها چه بود؟ به نظر شما درخور بحث هست یا نیست؟

ـ چرا. حتماً، شما درست می‌گویید. اما کلیدر به عنوان رمانی که امروز نوشته شده، رمان جدید به مفهوم آن چیزی که امروز در فرهنگ داستانی ما جا افتاده، نیست. رمانی است که با توجه به نوع ساختش در فرهنگ گذشته ما جا دارد. خود ما منظور این خطه است. فرض کنید چهل طوطی، امیر حمزه.

ـ اینها همان کتب حکایتی است که من عرض کردم «جوامع الحکایات» است. نمی‌دانم.

ـ یا بخشهایی از «شمسه و قهقهه». این بحث برمی‌گشت روی شاهنامه و کاری که فردوسی کرده که در واقع سنجش و قیاسی است با ایلیاد و اودیسه این دو برای ما ملاک است. ما شاهنامه را می‌شناسیم. بالنسبه نقد و نظرهایی هم روی آن شده و می‌بینیم دارای چند روایت بزرگ تراژیک هست. در آن درام هم دیده می‌شود...

ـ در همهٔ زمینه‌ها دارد.

ــ بله، برگردم روی همین کلیدر. می‌بینیم که لحظاتی شخصیتها و آدمهایی که در آن هستند در جهان بیرون نمی‌توانند واقعی باشند. فرض کنید حادثه سه دههٔ قبل از ما رخ داده است یا آدمهای حقیقی؛ پینه‌دوزی با گرایشهای چپ یا اصلاح‌طلبانه زندان می‌افتد. اما تشعشعات رنگین نثر...

ــ ولی همین پینه‌دوز همینکه حقیقی نیست، ساخته و پرداخته است.

ــ بله، بحث اینجاست، آقای دولت‌آبادی با نوع نگاهی که با نثر به این آدمها کرده گویی که شاهنامه، یا بعضی داستانهای آن را در مد نظر داشته، و نیز گاهی چنان شیرین است که به شعر می‌ماند و اما من دچار تناقض می‌شوم. در پایان قرن بیستم می‌بینم که «گل‌محمد» در کنار «دارتین» رمان سه تفنگدار می‌تواند قرار بگیرد. از یک طرف می‌بینی که اثری است که در قطعه‌های جداگانه به واقع زیباست. از طرف دیگر می‌بینی که با جهان امروز همخوانی ندارد. و بعد هم یک عنصر اصلی، یک ره‌آورد ارجمند این کتاب، یک چیزی که او به ادب و فرهنگ عصر ما ارمغان کرده زبان شکوهمند آفریدهٔ اوست که از یک زبان محلی گرفته و بر آن، سراسر نوشته‌اش، هموار کرده و البته این را هم بگویم که در بسیاری موارد گفته با گوینده تناسب ندارد. پینه‌دوز دوره‌گرد نمی‌تواند لنین باشد پس هنوز خامی بسیار است.

ــ یکی از چیزهایی که شما در دولت‌آبادی شیفته شدید و

درباره‌اش تفصیل دادید که من خودم هم بر آن علاقه‌مند هستم این است که او چنانکه گفتم یک زبان تازه خلق کرده. از زبان محلی همان دور و برش یک زبان ادبی ساخته و همانطور که گفتم و شما هم اشارهٔ مرا دنبال کردید، یک زبان قابل عرضه و سوار بر تمام مقدرات خودش و این خیلی شکوهمند است. این مسئله از چشم بسیاری پوشیده مانده و هست. او یک چیز تازه‌ای عرضه کرده که ما قبلاً به هیچ عنوان نداشتیم. بعد آدمهایش را می‌شناسیم. آن پسری را که شب مـی‌رود پهلوی آن زن اذیت مـی‌کند و فلان را به خوبی می‌شناسیم. تو جامعه‌مان، دور و برمان آن را دیدیم. حالا با یک تغییرشکلی. یا آن زن را، خواهر گل‌محمد را می‌شناسیم. یک همچین زنی وجود دارد حالا تو جامعهٔ شهری یا روستایی. از زبان اینها کلماتی بیرون می‌آورد. از درونشان و از حوادثی که بر آنها رفته. این یک زبان ادبی است و حماسی که ساخته یک زبان شلاقی به‌اصطلاح خیلی قوی و پر از حبابهایی که تق تق تق می‌شکوفد و روشن می‌کند. نگاه می‌کنی توی تاریکی شب، دم به ساعت این حبابهای نور می‌شکفد و همه اطراف را روشن می‌کند. این شتر را می‌بینی با مردی که خود را پیچیده در شولایی. او حرفهایی که با خودش مـی‌زند و تصوراتی که دارد ـ بگذریم از اینکه چنانکه گفته شد بسیار جاها گفته و گوینده به‌هم نمی‌خورند ـ حرفهایی که از گذشته‌ها مـی‌زند و آینده‌ای که فکرش را می‌کند. بله دولت‌آبادی یک زبان ساخته است. این جنبه زبانی از جنبه‌های بسیار بسیار با ارزش کتاب اوست که کمتر به آن توجه شده، اصلاً یک فرهنگ تازه‌ای آورده. این فرهنگ لغاتی که انتهای کتاب است یک‌صدم آنچیزی که باید باشد نیست. بله

ناقص است. و خیلی هم ناقص. تو هر جلد از کتابهاش ده مقابل آن من لغت بیرون می‌زنم برایتان. این فرهنگ لغویش است نه فرهنگ به معنی کلی ــ یا به قولی لغتنامه نه فرهنگ رفتار، آفرین ــ بله، آن از نظر فرهنگ به معنی کلی هم فضا ساخته، زبان ساخته و محیط تفکر ساخته، که می‌شود با آن زبان فکر کرد. از این لحاظها این کتاب باارزش است ولی متأسفانه طول و تفصیل آن زیاده وگرنه خیلی بیشتر می‌رفت تو مردم.

ــ یک جمله هم بگوییم و این بخش گفت‌وگو را خاتمه بدهیم. ببینید، در شاهنامه یکی از شیوه‌هایی که فردوسی به‌کار می‌گیرد برخورد سنجیده با مناقشات بین شخصیتهاست. زمینهٔ حادثه را با بزرگ و کوچک کردن آدمها در قبل و بعد از حادثه می‌چیند. آدمهای اطراف افراسیاب را در نظر بگیریم. یک نگاه کلی دارد فردوسی. آنها را به چشم یک دشمن نگاه می‌کند. خوب، بعد می‌رود جلو. یک‌یک آنها را برانداز می‌کند. سبک و سنگین می‌کند. یکی را برمی‌گزیند. یادم نمی‌آید، حالا فرض بفرمایید قرار است هماورد بیژن را بسازد. او را قوی می‌کند. از زور بازویش می‌گوید. می‌گوید و می‌گوید. می‌سازدش. می‌آورد همسطح بیژن. بعد آن دو را با هم مصاف می‌دهد. بعد فرض کن قهرمان ایرانی پیروز است و دشمن خوار و ذلیل. اما اگر فردوسی بعداً با او کار داشته باشد چندان ذلیلش نمی‌کند. یک عمل و رفتار حساب‌شده دارد با او. اما شیوه‌ای که تو کلیدر گاهی دیده می‌شود یک نمونه‌اش حالا نمی‌دانم کدام صفحه هست. این است که یک زنی، مادر یکی از قهرمانهاست و یا خواهرش نشسته لب چشمه‌ای یا کوزه‌ای را آب می‌کند یا ظرفی

می‌شوید. احیاناً لباسی و فلان. دولت‌آبادی این را با همان نثری که شما به دقت شکافتید که چه ویژگیهایی دارد می‌کشد بالا و جان می‌دهد. بال و پر می‌دهد. در حالی که این شخص خودش قابلیت قهرمان شدن را ندارد. دولت‌آبادی خرج اضافه می‌کند تا زنی که دارد ظرف می‌شوید و اصلاً در داستان کسی نیست پرداخته شود. پرداخته می‌شود می‌رسد به جایی که خواننده فکر می‌کند در صفحات بعد او یک کار فوق‌العاده یک حرکت عظیمی خواهد کرد. اما می‌بینیم که نه. دولت‌آبادی او را فراموش کرد. این نوع نگاهش اشاره‌ام بود.

فطری یا اکتسابی بودن شعر از جمله نکاتی است که گهگاه از سوی علاقه‌مندان به شعر عنوان شده است. دیده شده عامهٔ مردم شعر را امری فطری یا ذاتی می‌دانند و می‌گویند، فلانی فطرتاً شاعر است یا شعر چیزی است که خود به خود از قلب شاعر می‌جوشد. در مقابل برخی صاحب‌نظران نیز هنر شاعری را اکتسابی می‌دانند و برای فطری بودن آن سهمی قایل نیستند. شما که به قول آقای براهنی (اشاره‌ام به آن مقاله‌ای است که در طلا در مس چاپ شده) ـ بالقوه و بالفعل، ذاتاً و کاملاً شاعر هستید، با فطری یا اکتسابی بودن شعر چگونه برخورد کردید؟

ـ من هم شعر را بی‌تردید فطری می‌دانم، نه اکتسابی. اکتسابی یک چیز مصنوع است. قدمای ما مسئله را اینطور تعبیر می‌کردند. می‌گفتند شعر مصنوع و شعر مطبوع. شعر مصنوع جزو صنعت شعر هست. فراگیری و به‌اصطلاح تمرین و ممارست می‌خواهد و از این حرفها. اما شعر مطبوع را می‌گفتند، طبع روان می‌خواهد. اگرچه

مبنای شعر بیان معانی است و مجهز بودن به اسلوبهای به اصطلاح بدیعی و صنعتی هم جزو تواناییهای شاعر می‌تواند باشند. اما سراغ داریم کسانی را که اصلاً و ابداً هیچ‌یک از کتابهای عروض، بدیع را نخوانده، اما شاعری خوب هستند یا بوده‌اند، از لحاظ وزن و طبع خطا نمی‌کنند.

ـ اگر حضور ذهن دارید نام ببرید.

ـ بله در عصر ما کسانی مثل شهریار، عماد خراسانی، سایه، فروغ فرخزاد، شاملو، خود بندهٔ شرمنده که هیچکدام گمان نکنم درس شعر و شاعری را اکتساب کرده باشیم. عماد اصلاً یک کتاب بدیعی و عروضی هم در تمام عمرش نخوانده، عماد فقط خیام را خوانده بود، حافظ و سعدی و مولانا و باباطاهر را. همین چندتا آدم و کتاب را می‌شناسد، خب البته مجموعه‌های پراکنده از دیگران، صائب، کلیم و غیره هم بله ولی کلاً همانها. بعضی قسمتهای شاهنامه را هم شاید خوانده بود. و نیز ایرج را در این اواخر و درین عصر هم مطبوعات و غیر بطور پراکنده. و خود ایرج آدم درس خوانده‌ای به آن معنی نبود. خوش‌نویسی تمرین کرده بود و چندتا کتاب مثلاً به فرانسه خوانده بود. عربی خوانده بود. چیزهای ابتدایی. بعد از نوجوانی به شعر رو آورد و کار کرد. البته در محیط فضل و ادب نیز بود. تربیت شدهٔ میرزای گروسی و پدرش هم شاعر بود و چه و چها و اما ایرج به حسابی جزو موفق‌ترین شاعران دورهٔ مشروطه بود که شعرش در ذهن خیلیها هست. عوام و خواص، «بی‌تربیتها» به نحوهٔ «بی‌تربیتی»

خودشان او را خوانده‌اند و آدمهای تربیت شده به نحوهٔ تحصیل و تربیت‌شان آن را خوانده‌اند. حتی حافظ هم من فکر نمی‌کنم که نشسته باشد کتاب بدیع را گذاشته باشد جلوش و یا بخواهد از کتاب نظامی عروضی نسخه دست گرفته باشد و شعر بگوید. قریحه‌ای است که مترنم می‌شود. البته تربیت می‌خواهد و آدم باید خودش خودش را بپرورد. ذخایر ذهنی خود را به راه بیندازد و بعد به یک صراطی مستقیم بشود از لحاظ ذهنیت و فکر و احساسی که نسبت به محیطش و جامعه و زمانهٔ خودش دارد. ببیند درکجای دنیا ایستاده. کیست، کجاست، چه می‌گوید، حرف حسابش چیست؟ به قول بعضیها پدیده‌ها را از خود کرده باشد، مشاهدات طبعاً در تربیت انسان خواهد آمد. در تربیت ذوقی و ذهنیش خواهد آمد و اینها جزو مقدمات و مسائل ابتدایی است و هیچ آموختن نمی‌خواهد. مثل زبان مادری می‌ماند که ما نرفتیم از اول ابتدایی بنشینیم بیاموزیم که فاعل چیه؟ و مفعول چیه. این لازم است، این متعدی. اینها را بعداً فهمیدیم و بعد درس خواندیم و یادآور ذهن گذشته‌مان بوده. ذهن را منظم و کلاسه کرده. فرموله کرده. در مورد شعر هم همینجور است. به نظر من نیازی نیست شعر را پیش کسی بیاموزی. من که خود چنین بودم و چنین پروردم خود را، نه دانشکده رفتم و دانشگاه دیدم، نه معلم سرخانه داشتم و نه حتی میرزا حسینعلی نظام گروسی بر سر و سرورم بود. البته اوایل مثلاً چهارتایی باشند که راهنمایی کنند بد نیست که یک چیز غلطی ملکهٔ ذهنش نشود. غلط بد، بی‌ذوقانه ملکه ذهنش نشود که بعدها نتواند با هیچ منقاش و گازانبری از ذهنش بکشد بیرون. والا نه. نیازی نیست.

ـ پس بیشتر تربیت ذهن احتیاج است.

ـ بله، آن هم جز با دیدن نمونه‌های خوب شعر، ذهنهای مستقیم و پاک و ذوقهای لطیف میسر نیست. شناختن راه آنها و آداپته‌شدن با جریانهای سالم شعری، راهی جز این نیست. بنده یادم نمی‌آید پیش کسی شعر را آموخته باشم، جز چند صباحی در هنرستان سالهای بیست مشهد نزد معلم فارسی‌مان، زنده‌یاد پرویز کاویان جهرمی، و بعدها هم چهارتایی کتاب خواندم یک چیزهایی در همین حدود. پس بنابراین امر شعر موهوبی و فطری و طبیعی است نه اکتسابی.

ـ نظامی عروضی شاعر واقعی را کسی می‌داند که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست‌هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده‌هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند. شما در برخورد با واقعیتهای شعر امروز با این نقل‌قول چه نظری دارید؟

ـ من یک قصه‌ای برایتان تعریف کنم. اشاره‌ام روی همین بیست هزار بیت است. این مفهوم درست و حساب شدهٔ واقعی ندارد. بیست هزار می‌گوید همینجوری. براش هزارتا خواندی می‌گوید بیست هزار بیت و قصه و حکایت از این‌قرار است که برای مظفرالدین‌شاه یا ناصرالدین‌شاه می‌گویند. تعریف می‌کنند، گویا نمی‌خواسته به کارخانه‌های روس و انگلیس سفارش فشنگ بدهد. از بلژیک یا نمی‌دانم کجا تقاضا کرده بود که کارخانه‌شان در مدت بسیار کوتاهی برای ایران فشنگ بسازد. مباشر شاه همراه سفیر می‌آیند به حضور.

سفیر می‌پرسد چقدر، چه تعداد دستور می‌فرمایید. شاه می‌گوید صد کرور. سفیر نگاه می‌کند به مباشر. مباشر نگاه می‌کند به او که صد کرور پنجاه میلیون می‌شود. کدام کارخانه در مدت منظور اعلیحضرت اینقدر می‌سازد؟ آن‌وقتها البته ـ مباشر می‌گوید، بله چشم قربان. بله حتماً فلان می‌کنم و می‌آیند بیرون. سفیر به مباشر می‌گوید، آقا شما بی‌خود قول دادید. من صد کرور فشنگ در این مدت کم از کجا بیاورم؟ شما اصلاً گویا نمی‌دانید چه تکلیف شاقی است، اعلیحضرت گویا ذهنیت دریافت عدد را ندارد. مباشر می‌گوید: بله درست است. شما یک اتاق را پر کنید از فشنگ که حدود ده هزار فشنگ باشد. شاه وقتی می‌آید که نگاه کند بگویید صد کرور است. او خواهد پذیرفت، من ایشان را بیش از شما می‌شناسم! ـ قدمای ما هم طبق فرمایش ایشان مفهوم و منطوق واقعی عدد و معدود را نمی‌شناختند. یعنی ذهنیتی از عدد به معنای واقعیش نداشتند. بسیار حافظه‌ها بوده‌اند و هستند که ذخایرشان خیلی بیش از این بوده و هست. ذهن آدم هرچه بیشتر بارور بشود از بیست هزار که هیچی سی یا صد و بیش هزار هم باشد کمش هست. ذهن وقتی ذخایر داشته باشد خود ذهن ساخته می‌شود. یعنی شکل می‌گیرد. به مسیر درست می‌آید. شعر خوب به ذهن آدم می‌ماند نه شعر مزخرف. شعر خوب ذهنیت را صیقل می‌دهد. کاناله می‌کند و به راه و روشی درست می‌رساند. الان از زمان نظامی عروضی تا حالا اقلاً ده بیست هزار بیت خوب هم افزون بر آنها که او می‌شناخت و توصیه می‌کرد پیدا شده، اضافه شده. پس الان ما باید چهل پنجاه هزار بیت در ذهن داشته باشیم و چه عیب دارد اگر چنین باشد.

بنده فکر نمی‌کنم که آقای ملک‌الشعرای بهار و یا بدیع‌الزمان فروزانفر هم که حافظان خوب شعر بودند، به درستی و تمامت این مقدارها را در حافظه داشته بوده باشند. از این اظهارنظرها برداشت کلی می‌شود کرد. ذهن باید یک مقدار بارور باشد. ذخایر داشته باشد. شما وقتی می‌بینید فردوسی از یک راه باریک چه جوری این مطالبش را بیان کرد و یا نظامی آن مطلب را چگونه به عرضه رساند، خوب ذهن شما پرورده می‌شود. آن‌وقت خود شما هم یک چیز تازه می‌آورید. بنابراین ذخایر ذهنی داشتن بسیار خوب است. اما حالا به حدودی که ایشان گفتند نبود نبود. بود که چه بهتر. امکانش باشد چه عیب دارد؟ گرچه حافظه‌های امروز اینقدر چیزهای دیگر در خود باید محفوظ داشته باشد که جای سی هزار بیت شعر فارسی و ده هزار لابد، شعر عرب و فلان را نداشته باشد. شاعر امروز شکسپیر می‌خواند، گوته و شیلر می‌خواند. پوشکین و لرمانتوف می‌خواند و دیگر و دیگران. بنابراین اینها هم اضافه شده بر آن ذخایر. کدام ذهن است که سی هزار بیت شعر فارسی معاصر را به خاطر داشته باشد. اما باید ذخایر ذهنی داشت و باید حداقل «بهترین»های گذشته‌ها را شناخت که امروز را بتوانیم بشناسیم. پس اصل مسئله و مسئلهٔ اصلی پرورش دادن ذهن و خاطر است. با در بر داشتن ذخایر خوب و ارجمند و عالی. حقیقتش را بخواهید، باید بگویم حافظه‌های خوب، چیزهای بد را اصلاً در خود نگه نمی‌دارند. پس در این خصوص خیلی جوش و حرص و خشم و جدل نباید داشت. ذهن را باید آزاد گذاشت تا روشن‌ها و نورهای نیک و به‌آیین را در خود حفظ کند، نگه دارد والسلام.

ــ حرف درست را به نظر من شما گفتید. نظامی عروضی نگفته این بیست هزار بیت از چه دست شعرهایی باشد. چند سال پیش منزل یکی از استاتید دانشگاه بودم، حالا اسمش را نبرم، شهرتی هم دارد. ایشان دیوان چند شاعر را ازبر بود. یعنی هرجا را که شما می‌گفتید در حافظه داشت و می‌خواند. اشعار عربی هم می‌خواند. شاعر هم بود، اما شاعر خوبی نبود اشعار بی‌محتوی با قافیه‌های مهجور می‌سرود.

ــ لابد از قرآن و احادیث و روایات هم چیزهایی به خاطرش بود. طبعاً و خب، چه عیب دارد؟ خیلی هم خوب است.

ــ شاید شناخته باشید، اما قطعاً آن کسی نبود که مراد نظامی بوده، از این جهت که مدعی شاعر بودن بود عرض کردم. خوب حالا، یکی از مسائل مهم فرهنگ معاصر خصوصاً فرهنگ ایران مسئلهٔ زبان است. با توجه به رابطهٔ زبان و تفکر و نقش مهم زبان در به وجود آوردن فرهنگ می‌خواستم شما قدری دربارهٔ زبان فارسی صحبت کنید. از نقصها و کاستیها و توانائیهاش بگویید. شما برای پیراستن و غنای زبان فارسی چه طریقی را پیشنهاد می‌کنید؟

ــ زبان وسیلهٔ تفکر است. و نیز وسیلهٔ ارتباط با مردم و تاریخ و نیز وسیلهٔ حفظ و نگهداری مواجید فکر و مواریث فرهنگ. یعنی شما هرچه را که می‌خواهید راجع به آن فکر کنید و درباره‌اش حرف بزنید قبلاً به صورت نمود زبانی در ذهنتان شکل می‌گیرد و بعد آن را بیان می‌کنید. بنابراین زبان وسیلهٔ اصلی تفکر هست. و مخصوصاً در عالم

ادب و شعر، سازنده و جهت دهندهٔ طرز تفکر و شناخت انسان نسبت به جهانی که در آن زندگی می‌کند، نسبت به وجود خودش و نسبت به آنچه می‌خواهد حرف بزند و در آینده بماند تنها وسیله است و مسلماً هرکس زبانش گسترده‌تر باشد فرهنگش هم گسترده‌تر است. آنهایی که دو زبان می‌دانند سه زبان می‌دانند، اینها سه آدمند به هم پیوند یافته. اینها به شرط اینکه دو سه زبان را چنانچه باید و شاید بدانند و بتوانند کار بفرمایند، دو سه وسیلهٔ تفکر دارند.

امر زبان البته، امروز امر و مسئلهٔ تخصصی شده. یادم می‌آید که راجع به زبان و دستور زبان و تواناییهای زبان و فصاحت و بلاغت جنگ می‌افتاد بین مثلاً بدیع‌الزمان فروزانفر و عباس اقبال، بین ملک‌الشعرا و جلال همایی یا مثلاً کسروی و دیگری و ما که می‌خواندیم از اینها بهره می‌بردیم و با لذت تمام می‌خواندیم. مثلاً مجلهٔ مهر منتشر می‌شد. اول می‌آمدیم طرف شعرهاش. بعد، طرف مطالب زبانش، بعد ادبیش. مطالب برامان گشایشگر بود. راهنما بود. اما حالا فرض کن آقای دکتر محمدرضا باطنی یا دکتر علی‌اکبر جعفری درود بر او، یا دکتر حق‌شناس برمی‌دارند یک بحث راجع به زبانشناسی یا تاریخ زبان یا پهلوی، اوستایی و چه می‌نویسند. خب هریک در فن خود مرد درس خوانده‌ای امروزی است ملاست ولی جز عدهٔ خاصی از مقالات ایشان در مسائل زبانی و دستوری و غیره سردرنمی‌آورند. و گویا باید هم چنین باشد. یا دکتر حبیب‌اللهی یا دکتر تفضلی. به هرحال هریک را می‌بینی کار می‌کنند. زحمت می‌کشد و مردی هست که در مسیر خودش است تحصیلش را کرده. کارش را کرده، اما کارش و مقالش بسیار بسیار جنبهٔ تخصصی پیدا کرده. حتی

جنبهٔ لابراتواری پیدا کرده. در این جور مسائل دکتر خانلری وقتی راجع به زبان حرف می‌زند خیلی متفاوت است با کسی مثل مرحوم عبدالعظیم قریب که یک ادیب گذشته است. اینها خیلی با هم‌دیگر متفاوتند. من هم جز کلیات نمی‌توانم بگویم. آنچه مسلم است یک زمینهٔ ذهنی و فکری قبلی یعنی استعدادی می‌خواهد. زمینهٔ منشی و به‌طور کلی توان کار در جزئیات فنی و تخصصی این رشته را می‌خواهد، به درد استفادهٔ همه نمی‌خورد... روی زبان و مقدمات قبلی‌اش تا برسیم به ادبیات و به ادبیات که برسیم دنیای دیگری پیدا می‌شود. اما زبان امروز روز تفاوت بسیار با گذشته دارد. امروز زبان امری است کاملاً تخصصی یعنی در این زمینه من مطلقاً حرفی نمی‌توانم داشته باشم. حرف تازه‌ای ندارم و اگر هم داشته باشم حرف خودم نمی‌تواند باشد، یا در امور همگانی در فنون ادبی است، بطورکلی عمومی، نه زبان خصوصی و خاص. جز اینکه من می‌دانم اصل مسئله در ادبیات زبان است یعنی هرکاری که می‌شود روی یک اثر شعری کاری است که زبان می‌کند یعنی آفرینشی که می‌شود روی زبان می‌شود. و بعد هم به این دلیل که چیزهای خوب و به‌حد عالی رسیده قابل انتقال به زبانهای دیگر نیست. مگر اینکه مغز نغز و لب لباب‌گویی مثل خیام باشد و بخت بلندی مثل فیتز جرالد داشته باشد و یا گوته‌ای و حافظی و اینها باشد والا دیگر بقیه اصلاً قابل انتقال نیست وگفتم در این خصوص من حرف تازه‌ای امروزی نمی‌توانم تو زبان داشته باشم. اما می‌بینم که وقتی یک حرفی را می‌زنم می‌رود تو ذهن و ذهن، این می‌رود و تو ذهن و ذهن آن و همه می‌گیرند. معلوم می‌شود من آن کمندهای جاذبه را جمع داشتم در خودم و این کمند

جاذبه را انداختیم و دیگران را هم دعوت کردم و حرفی که می‌زنم به پسندشان نزدیک شده. البته دمن نوعی» می‌گویم و دربارهٔ خودم کمتر. پس اینها محدودهٔ زبانی دارند. الان اینجا مجله‌ای هست که برایم فرستاده‌اند. سه‌تا شعر مرا به انگلیسی ترجمه کرده‌اند.

ـ کدام مجله، اسمش چیست؟

ـ حالا یادم نیست. مال چند وقت پیش است. گویا دانشگاهی دربارهٔ جهان سوم و سیاهان و آثار ادبیشان مجموعه‌ای درآورده، حالا سه شعر من چطوری و چرا با آثار آفریقای سیاه راه یافته، مسیرش را دنبال نکردم. اینهاش...

ـ باشد. بعداً می‌گیرم نگاه می‌کنم.

ـ مجلهٔ آفریقاییهاست. شعرهای آسانی را ترجمه کرده. قصه‌هاش آسان است. همان چیزهایی است که خیلی آسان ترجمه می‌شود. من دادم پسرم مزدکعلی بخواند که گرفت و می‌خواند، بعد گفت بابا سه شعر تو را هم ترجمه کرده‌اند و لابد به همین دلیل آن را برایم فرستاده‌اند که تشکر.

از تهی سرشار،
جویبار لحظه‌ها جاریست.
چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب، و اندر آب بیند سنگ،
دوستان و دشمنان را می‌شناسم من.

ـ خیلی ساده است می‌بینید؟

ـ بله. ساده و روان چون حرکت آب بر روی سنگ.

ـ ادامه:

زندگی را دوست می‌دارم؛

مرگ را دشمن.

وای، اما ـ با که باید گفت این؟ ـ من دوستی دارم.

که به دشمن خواهم از او التجا بردن

جویبار لحظه‌ها جاری.

ـ من این شعر شما را خیلی دوست داشتم؛ چون سبوی تشنه، از تهی سرشار...

ـ یادش بخیر سهراب سپهری هم از این شعر من خیلی خوشش می‌آمد. خودش مکرر می‌گفت و می‌خواند. یادش زنده.

ـ یادمان باشد دو شعر دیگر را هم با صدای خودتان بشنویم.

ـ بله، اما من کار زبانی زیادی روی این ـ چون سبوی تشنه ـ نکردم. اما مثلاً روی مرد و مرکب، کتیبه و قصه شهر سنگستان چرا. یا آخر شاهنامه و بسیاری دیگر و مثلاً نوحه پیوندها و باغ چرا کار زبانی کردم. همین شهر سنگستان را کسی در امریکا ترجمه کرده بود. نمونه

هم فرستاده بود که باز به فارسی ترجمه شد. چون دیدم که برای هر مصرعش شرح نوشته و بسیار جالب، دوست فاضل و کوشای گرانقدرم ایرانی اصفهانی آزاده، دکتر جلیل دوستخواه همه را به فارسی ترجمه کرد و با متن فارسی در کتاب توس شمارهٔ اخیرش چاپ شد. که آن که دارد می‌خواند این شرح را بخواند. و این سابقهٔ ذهنی را داشته باشد. به هرحال، می‌گفتیم که در امر شعر و خلاقیت شعری از جهتی کار، کار زبان است، ولاغیر. پس کسی که زبان را به درستی نمی‌داند، با مواریث و یادگارها و اوج و حضیضهای آن آشنا نیست، طبیعی‌ست که شعرش هم قاراشمیش و هردمبیل و بی‌بته باشد، مثل نود و نه درصد آثاری که می‌بینم به اسم شعر نو و کهنه سالهاست منتشر شده و هنوز هم می‌شود. مرکبش خشک نشده، به فراموشی سپرده می‌شود. و خودمانیم این «فراموشی» چه انبان و انبار بزرگ سیری‌ناپذیر و پرنشدنی دارد! رها کنیم دنبالهٔ این حرف را که به قول معروف جنجال‌برانگیز است. برویم سر موضوعی دیگر. خب.

ـ ادبیات فارسی از طریق شاهنامهٔ فردوسی افسانه‌ها یا کنایه‌های مربوط به اساطیر، تاریخ ایران باستان را در خود راه داده است. نظامی خسروشیرین و اسکندرنامه و بهرام‌نامه را نوشته. حتی در اشعار سعدی و حافظ و خیلی‌های دیگر اشاره‌های متعددی به پهلوانان و داستانهای قدیم شده و در واقع باید گفت که، شاهنامه بیش از هر کتاب دیگر موجب پیوند دادن ایران بعد از اسلام به ایران پیش از اسلام شده است. این یک نظر است و...

ـ ادبیات بعد از اسلام ایران به چند شعبهٔ خاص راه پیدا کرده و ادامه یافته. یکی ادبیات درباری بوده، که به‌اصطلاح آن قصیده‌سرایان و مداحان به تقلید از اصولی که از عرب داشتند قصیده می‌گفتند در مدح فلان کس، فلان امیر و سلطان و وزیر و آنها را می‌ستودند. فرض بفرمایید رودکی می‌خواهد مثلاً امیر نصر سامانی را ستایش کند. یا چیز را آن سجستانی را خلف احمد را ستایش کند که او فرمانبر امیر نصر سامانی هست و اینها. این را باز می‌بینیم که به همان اسطوره‌های قبلی ایران هم اشاره دارند که فلانی مثل رستم دستان می‌ماند. رویین‌تن است و مثل چی. و همه چیزهایی که می‌آورند اسطوره‌ها، اشارات، استعاره‌ها و تمثیلها و تشبیه‌ها و چه و چها که در بسیاری موارد، اشاره‌ای و راهی به ایران پیش از اسلام دارد. ولی در عین حال چون درباری هست برای خودش کم‌کم مسیری را پیدا کرده و رفته اما یک شعبه هم جنبه‌های مذهبی و عرفانی و عارفانه پیدا کرده که نماینده‌هایی داریم از کسایی مروزی بگیر و بیا تا بعدها و بعدش ناصرخسرو که یک مذهبی کامل است ولی باز هم اشارات و تلمیحات فراوان با اسطوره‌های ایران باستان دارد. و دیگر و دیگران و شاخه عرفانش هم وسیع است از ابوسعید ابوالخیر و پیر بلحسن خرقانی و جلوترهاش بگیر و بیا که دنیای وسیعی دارند برای خودشان. یک شعبه از شعر و ادب ایران بعد از اسلام ادامهٔ مفاخر گذشته کشور و مملکت و دولت و ملت ماست و آنها از دوره دقیقی طوسی و رفتی دقیقی پرور شد زمانه یا...

یک استاد جوانی در یکی از شماره‌های مجله دانشکدهٔ ادبیات خراسان ـ مشهد ـ فردوسی مقاله‌ای نوشته بود به مناسبت سمیناری

راجع به حماسه و فردوسی. اسمش یادم نیست متأسفانه ولی بحثش یادم است، چون فکرش تازه بود تو ذهنم ماند. می‌گفت و مستدل می‌کرد که به چه دلیل شده که این نواحی طوس حماسه و حماسی پرور شده؟ مثلاً خود دقیقی طوسی است بعد فردوسی مال طوس بوده. بعد اسدی یکی دو نفر دیگر را هم اسم برده بود از آدمهایی که خیلی مشهور نیستند و او وصف کرده بود که اینجا یک روح حماسی و تجدید عهدی در فضا بوده. شصت هفتاد سال قبل از فردوسی بود و بعد از او هم ادامه داشت و این محصولهای ادبی را هم داشت. شاهنامه و گشتاسبنامه را داشت و بعد گرشاسبنامه را و یک شاخه از همین اینها را دکتر صفا خیلی خوب دنبال کرده. گفته دقیقی آنجور شروع کرد، فردوسی، اسدی آنجور کرد و بعد دیگران هم آمدند تا قرن هشتم تا خواجوی کرمانی ادامه یافت. یعنی همین آذرگشسبنامه، برزونامه نمی‌دانم چه نامه و فلان، دختر رستم گشنسپ بوده - حالا من هم درست می‌گویم یا نه - شهریارنامه مال مختاری غزنوی اینها همه در وزن شاهنامه بوده. و در رده و ردیف همان حماسهٔ ملی ما هستند. یعنی همان خانواده از گرشاسب و سام بگیر و بیا تا برسد به شهریار که گویا آخرین حلقه‌شان هست که از مختاری غزنوی قرن پنجم است. گرچه کار خواجوی کرمانی به قرن هشتم می‌رسد. حماسه تاریخی هم داریم که برای سلاطین به شیوهٔ شاهنامه گفته‌اند. آنها هیچی. ریشه در خون و فرهنگ ملی ما ندارند و طبعاً قدر و بهایی هم نیافته‌اند. فقط بعضی جنبه‌های تاریخی‌شان برای مورخان شاید سودمند باشد. بعد مثنویها داریم که به تقلید شاهنامه گفته‌اند برای شخصیتهای مذهبی مثل حضرت علی(ع) و حمزه و اینها. درست

است؟ آنها ملی است. ردیف ملی است. و ردیفهای دیگر مذهبی و دولتی است. مثلاً شاهنشاه نامه داریم که فتحعلی خان صبا، ملک‌الشعرای فتحعلیشاه، درست کرده و این کار تاریخی ادامه داشت تا دورهٔ پهلوی که حبیب‌الله نوبخت گفته بود، که بد هم نبود. اما راه و ردیف فردوسی ادامه داشت تا قرن هشتم یعنی، خواجوی کرمانی که یکی از کسانی است که حماسه ملی گفته. یعنی قصهٔ بروز، گویا، گفته‌اند به تقلید رستم و سهراب و نظایر اینها.

در جنب اینها نقالی هم بوده که تو مردم بوده و ادامه یافته و خیلی مهم است. بیخود حافظ نمی‌آید یک اشاره‌ای بکند به خون سیاوش، چون تو ذهن مردم بوده و در زمان خودش هم حتماً نقالها بودند تا روایت کنند. می‌خواهم بگویم که این سنت بوده و ادامه یافته. پس ما پشت شعرمان دو نوع اسطوره داریم. یکی اسطوره‌های سامی و اسلامی، توراتی و قرآنی که من در مؤخرهٔ از این اوستا به آن اشاره کرده‌ام. مثل یوسف و زلیخا است ببینید سعدی می‌گوید:

کاش آنانکه عیب من گویند
رویت ای دلستان بدیدندی
تا به‌جای ترنج در نظرت
جملگی دستها بریدندی

بله، اگر حافظه‌ام اشتباه نکرده باشد، خب می‌فهمیم که او اشاره می‌کند به قصهٔ یوسف و زلیخا تو قرآن و پیش از آن قصهٔ یعقوب در تورات هم هست. اینها پس پشت شعر ما هست. همیشه اسطوره‌ها برای شعر عادی و شعر روزمره‌ای که از هر شاعری به یک شکلی تراوش می‌کند جزو ذخایر هستند. جزو زمینه‌ها هستند که او وصف

می‌کند. بدینگونه بود که شاعر وصل می‌شد به تورات. یعنی چه می‌دانم سه هزار سال و بیشتر و بیشتر می‌رود جلو. خودش و خواننده‌اش را حضور می‌دهد، حاضر می‌کند وصل می‌کند به آن بعضیها افراطی بودند. اما به آن که و آنچه باید دست نیافتند. بعضیها معتدل بودند. مثل حافظ که اگر از آتش زردشت قبله نیاکانش اگر می‌گفت آتش نمرود، و برد سلام ابراهیم را هم می‌گفت. سعدی نیز همینطور و همچنین بعضی دیگر که اینها را با هم متقابل کرده و این جور تعادل را حفظ کردند. بنابر این این دو تا در جنب هم، پهلوی هم ادامه داشتند تا امروز.

یکی از حرفهایی که من روش اصرار دارم این است که ما به فریاد مظلومیت این هزار و پانصد سال هم برسیم و کار افراطیهای این طرفی را جبران کنیم، که خیلی چیزها در آن هست. همین اسطورهٔ سیاوش و سودابه. سودابه زن کیکاووس و کیکاووس پدر سیاوش است. اما سودابه عاشق سیاوش می‌شود. سیاوش زیبایی مردانه را دارد و جوانمردی و سوگند آتش می‌خورد. یعنی از آتش می‌گذرد و چه و چها. امتحانش را می‌دهد. بعد هم به آن فجیعی کشته می‌شود که بماند. اسطوره‌ای است که ما داریم. نظیرش در اسطورهٔ سامی هست و خیلی نزدیک به همین است. یعنی قصهٔ یوسف، همان کمال زیبایی مردانه و عشق نامشروع زن و بی‌گناهی و پاکدامنی مرد و سختیها و زندان همه گویی گرته برداری داستان سیاوش است. اینهایی که می‌گویم، مثلاً فرض کن آرش درباره‌اش صحبت کردم. به‌نظر من به جای خودش خیلی خوب است که اگر اصالتی و غیرتی مانده باشد آنها را هم احیا کنیم. خیلی یک طرفی و مکرریاف نشویم و خود باخته

و به قول حبیبم زنده یاد احمد سروش خود فراموش نباشیم. اینها را در مؤخرهٔ از این اوستا گفته‌ام و گذشته اما حالا عقیده دارم و می‌گویم که یکی از چیزهای نو این است که دنبال اسطوره‌های نو هم برویم. حتی رومی آن، حتی یونانیش را دنبال کنیم. فراموش نکنیم بنا داشته باشیم که اینها همه مواریث فرهنگ بشری است، جهانی است و مال همه مردم جهان، از هندی، مصری، چینی، رومی، یونانی، ایرانی، سامی، اسلامی، و همه.

اما این که در آخر سؤال کردید، ادبیات بعد از اسلام تا چقدر ملهم از میتولوژی یا اساطیر ایران باستان بوده؟ خیلی هست که گفتیم و گذشت و اینها جزو زمینه‌های ذهنیمان هست، حتی تو عامه‌مان هست که یاد می‌کنند. یک رشته همان ردیف و راه فردوسی بود که گفتم و گذشت. یک رشته هم به صورت اسطوره به آن اشاره کردن است. یعنی تلمیح. به قول اهل فن بدیع یعنی وقتی اشاره می‌کند به فلان قصه، آدم بقیه قصه یادش می‌آید و می‌فهمد که چی بوده و کار را مثل ضرب‌المثلها آسان می‌کند که هنوز خوشبختانه تو ادب ما ادامه دارد و اخیراً هم یک مقدار تجدید عهد می‌شود.

موجبی نمی‌بینم برای اینکه ما به سرچشمه‌های گذشتهٔ خودمان رجوع نکنیم و بهره‌برداری نکنیم. به نظر من باید باشد و ادامه دارد و هنوز هم هست و خوشبختانه هنوز تو مردم هست. اگر روشنفکرها فراموش کردند، مردم فراموش نکردند. و از نمونه‌های جدیدش در دو سه دههٔ اخیر که ردیف شاهنامه آمده می‌توان سیاوش کسرایی را در همین آرش کمانگیر یاد کرد. البته من از لحاظ نوع سرودنش و کلمات واژگان و افت و نزول گهگاه آن و باختن وزن و غیره در کار او حرفی.

نمی‌زنم ولی اصل کار عالی است. نیز بگذریم از بعضی چیزهایی که بوده و بعد هم یک گرایش چپی مطلق، با این همه قضایا هم که دارد. از اینها خوشم نمی‌آمد. یعنی زبانش زبان حماسه نیست ولی هر چه بوده و هست اصل اسطوره و برداشت شعری از آن بسیار عالی است.

خود من هم برداشت از اسطوره‌های ایرانی باستانی بسیار داشته‌ام و دارم. مثلاً در منظومه بلند قصه شهر سنگستان که از یک طرف به ماجرای فکر و فضیلت و قیام مردمی ملت ما در پیش از ۲۸ مرداد ۳۲ و آن جریان تاریخی معاصر آن شعر پیوند دارد و بر آرزوی شهید شده ملت ما نوحه می‌کند و از یک طرف جا به جا پیوند دارد با اسطوره‌های باستانی ایرانی ما و برف جاودان بارنده سام‌گرد را سنگ سیاهی کرده است آیا؟ همه گرایشم به اینها هست و نو کردنشان و دیگران هم هستند. جوانی هست به نام علیرضا صدقی، جوان هم نیست. الان مردی است تقریباً کامل مرد. خیلی چیزها دارد. کتابی در طرح عروض هم چاپ کرده. شاعر توانا و خوبی است. حتی می‌خواهم بگویم شاعر برجسته‌ای است. بسیار قوی و با کارهای جالب، زبان توانگر، استعارات و تصاویر به قوت، درد و احساس و اندیشهٔ درخشان، خلاصه خیلی خوب. اخیراً چند کتابش را آورده دیدم و حظ کردم و امیدوار شدم. مطبوعات ما گویی کور و کر یا خدای نکرده دغل‌اند. من اگر بشود می‌خواهم مقاله‌ای راجع به او بنویسم. او هم به قول خودش همسفرهٔ من است. بر خوان بزرگ پسر یامداد نیشابوری، مزدک اهل مدزیه نیشابور که حالا حسین آباد گویند ولی سابقاً از مادنشینها بوده (که طبری به اشتباه مذریه خوانده) مثل مایانها، ماهانها، مایون بالا، مایون پایینها و چه و چها. از این مادنشینها

که گویا از بقایای مادهایی باشند، اهالی اینطور جاها که هخامنشیان پس از پیروزی پراکنده‌شان کردند، به اطراف و اکناف شهرها و روستاهای ایران که مزاحم نشوند ولی آن قبایل ایرانی که قبایل ایرانی دیگر ـ هخامنشیان ـ کوچشان دادند به اطراف، هر جا رفتند یادگاری از نام قبایل ماد به محل سکونت خود دادند که بعضاً تا امروز هم در هر جا اسم ماه، ماهان ماد، مای، مد و از این قبیل دارد، باقی است (مایون بالا و مایون پایین نام دو روستاست در توس، اطراف کوهپایه مشهد فعلی بین حصار و ترقبه و... که تا امروز نیز نام مادی خود را حفظ کرده و می‌کند.)

خب بگذریم و اگر فرمایشی ندارید، به عرایضم خاتمه دهم، که خسته شده‌ام و حتی تعجب هم می‌کنم که چطور این همه وقت تاب آوردم و حرف زدم، حرف زدم. ما را به این گیاه ضعیف و شکسته، این گمان نبود و شما خوب این پیر خسته را سر خشت... یا نه پشت میکرفون نشاندید! و...

ـ هنوز با اجازه‌تان یکی دو سه کلمهٔ دیگر...

ـ خب پس، حالا که این طور است و افیلوتی مرا نمی‌شنوید سلونی قبل آن تفقدونی! هر چه باداباد، گفت: ما خراباتیان کرم داریم ـ حیف ـ وجه ریالی کم داریم.

ـ در تقسیم بندیهایی که از سیر تاریخی ادبیات فارسی می‌شود و شما به آن وقوف دارید می‌گویند بعد از رواج سبک هندی که تمام دوران

صفویه ادامه داشت و قبل از دوران مشروطه و ابداع شیوهٔ تازه به‌نام نوسرایی یا شعر نو، دوره‌ای بوده که می‌توان به‌نام دورهٔ بازگشت یا رجعت ادبی خواند. بازگشت به سبکهای قدیم در این دوره مخلوطی از همهٔ سبکها دیده می‌شود؟ خراسانی، عراقی، هندی و غیره. سوآل این است، این تقسیم بندی یا تقسیم بندی دیگر که می‌گویند، ادبیات دوران غزنوی دوره سامانی درکجا خطوطش از هم جدا می‌شود. این رنگها کجا شکل می‌گیرد. حالا فرض کنید ما سبک ادبیات دورهٔ جمهوری اسلامی ایران داریم؟ یا فقط صاحب ادبیات دورهٔ جمهوری اسلامی هستیم. یا این که این سبکها و مکتبها و دوره‌ها به نحو مقارن هم ایجاد شده درکنار هم زیست می‌کنند؟

ــ عرض شود این جزو مشهورترین امور در سبک‌شناسی ما و تقسیم بندی اسلوبهاست و سختوری مخصوصاً در شعر که سبک خراسانی و ترکستانی می‌گویند. بعد سبک بینابین می‌گویند. بعد سبک عراقی می‌گویند. بعد سبک عرض شود یا مکتب وقوع و بعد هندی و اینها. اینها یک تقسیم بندیهای کلی و عمومی است که ما در ادبیات داریم. تاریخ ادبیات که می‌نویسند این طور چیزها را می‌نویسند. ولی به نظر من این طور مسائل را در یک زمان خاصی نمی‌شود از هم جدا کرد. به یک دوره خاصی از حکومتها و سلطنتها رساندش و بعد گفت، از اینجا به بعد این طوری است یا آن طوری. نه این سبکها همیشه در خلال هم رشد داشتند و آمیختگیها بسیار است. گرایشهایی بوده به طورهایی از برداشت و ذهنیت و زیبایی شناختی و انتخاب کلمات و اینها که نمی‌توانیم مثلاً همانطور که می‌شود عدسها

را از نخودها جدا کرد یا سفیدها را از سیاهها، سبکها و اسلوبهای شعر را از هم جدا ساخت. اگر خواسته باشیم اینها را در تقسیم بندی دقیق‌تر بگوییم، بله هم می‌توانیم دورهٔ سامانی را بگوییم هم دوره غزنوی را و اختصاصات هر زمانی را بیابیم. بشناسیم و طبقه‌بندی کنیم. اما تا به حال این کار را نکرده‌اند، یعنی کرده‌اند و نکرده‌اند. به طور کامل و بی‌خدشه و در خور نشده است این کار. چون شدنی نیست. کاملاً شدنی نیست. مثلاً فرض بفرمایید این سبک خراسانی بیشتر از همه زنده یاد ملک‌الشعرا بهار در سبک شناسیش کرده. چه در نثر و چه یا اشاراتی به شعر. دو سه نفر دیگر از جمله خانم پوران شجیعی از اساتید دانشگاه شیراز آمد خواست راجع به سبک خراسانی صحبت کند. دکتر محمد جعفر محجوب کتاب بزرگی نوشت درباره سبک خراسانی اما هنوز تا مرحلهٔ کمال و شناخت کامل فاصله‌ها باقی است. باری، مثلاً فرض بفرمایید سلطنت غزنویها که در خراسان و نواحی مختلف این خطهٔ پهناور بزرگ در مرزهای قدیمش البته، فی‌المثل سلسلهٔ غزنوی برافتاد و بعد به جایش سلجوقی آمد و یا جلوترش سامانی برافتاد و غزنوی آمد. البته ادامهٔ سامانی در جاهایی بود و ادامهٔ غزنوی بعد از آمدن سلجوقیان به همچنین خاصه قسمت افغانستانی خراسان بعضاً، در هند و غزنین و آن طرفها بود و ادامه داشت هنوز از همه جهت، بنابراین نمی‌توانیم سبکها را به سلطنتها نسبت دهیم. وانگهی همه می‌دانیم که دوره‌ها و سبکها به زمانها مربوط است نه به مکانها که اسمی گذاشته‌اند به آن ترکستانی، خراسانی و این چیزها. بیشتر به زمانها مربوط است. مثلاً مسعود سعد سلمان اصلش از همدان بود و زادگاه و شعرش در هند، اما سبکش به

تمامه خراسانی است. پس اطلاق عنوان سبک خراسانی هم حتی، کاملاً دقیق و حاق نیست. اصطلاح است. اطلاق است. این زمانها هم طی قرون تحولاتش انجام می‌گیرد. بنابراین برداشت کلی که کردند از این لحاظ فقط تا حدی درست است اما امری مطلق، اطلاقی کامل و تمام نیست. حالا می‌آییم به زمانهای نزدیک به خودمان. پیش از سبک هندی که اینجا به آن اشاره شد بعضی اصرار دارند که چرا بگوییم سبک هندی، بگوییم سبک اصفهانی. این اصرار به نظر من بیهوده است. اولاً که این سبک از بسیاری جهات و جوانب کاملاً به هند ارتباط دارد، خیلی زیاد چون در حدود دویست سال، سیصد سال قبلهٔ آمال فضلا و شعرامان هندوستان بوده. بیشتر و در درجهٔ بعد هم ترکیه و ماوراءالنهر. بر سواد اعظم آثار شعری و فرهنگی ما در طی آن‌همه سال تقریباً همهٔ شؤون هند و دیار هند حاکم بوده. نوع برداشت و گرایشهای هندی. چه عیب دارد که برادران هندی ما، اسمی روی سبک شعری از ما داشته باشند. چون خود هندیها هم با بسیاری نمایندگان برجسته به مراویت این سبک مدد رسانده‌اند از فیضی و غنی بگیر تا بیدل و غالب و چه بسیار دیگران و چه بسیار ایرانیها که در جوانی یا سنین بالاتر به هند رفته عمری گذرانده و با دیوانی برگشته‌اند یا همانجا درگذشته‌اند. و چه بسیار مایه‌ها از هند گرفته‌اند. هم مایه مادی هم مایهٔ معنوی و این سبک را اینجا رواج دادند. اما پیش از اینکه سبک هندی بیاید ما در قرن هشتم و نهم مخصوصاً نهم ادبیات ما، مخصوصاً شعر ما بیشتر جنبه‌های غزلی و عرفانی داشت و به یکنوع فساد و رکودی کم‌کم داشت منجر می‌شد و بعضاً مخصوصاً در قرن نهم منجر شده بود به یکنوع درجا زدن که

خیلی ناخوشایند بود و نمونهٔ کاملش که به اصطلاح هنوز خیلی فاسد نشده بود جامی بود که جز در مثنویاتش در شعرهای دیگرش هیچ نوع متاعی ندارد که تازه باشد. آدم فورمالیست خیلی محدودی با ذهنیت محدود بوده. او، اینها تالی فاسد ابن عربی هستند که در قرن هفتم حرفهاش به عرصه رسید و خودش مرد فاسدی نبود. مرد فاضل پاک و منزهی بود اما تالی فاسد داشت. یعنی دنباله‌های او با آن نظریات فورموله شده‌ای که در عرفان آورد، عرفان ما را فاسد کردند. عرفانی که ما با آن همه صفا و پاکی و زلالی داشتیم. عرفان اشراقی الهامی در ابوسعید ابوالخیر یا ابوالحسن خرقانی یا خواجه عبدالله انصاری. بعد و بعد جلوه‌های شعرش مثل سنایی و عطار و مثل مولانا اما اینها این بعدیها تحت تأثیر ابن‌عربی قرار گرفتند که شاخص‌ترین ایشان حضرت شاه نعمت‌الله ولی بود و بعد جامی که هیچ کدامشان و خاصه اولی در غزل عرفانی چیز چندانی و اوجی ندارد. البته استثنا هم داریم مثلاً حافظ که حتماً ابن عربی را خوانده بود ولی با این خواندن به کارش جلوه داد. نگذاشت شعرش غلیظ و خونش کثیف شود. زلالی را حفظ کرد. اما بعد از او دیگر کم‌کم همه‌چیزها شد فرمول و اصطلاح و همه‌اش اصطلاح. یعنی شما قرن نهم را نگاه می‌کنید شعرش همه اصطلاح است. اصطلاحات عرفان نظری و تالیهای فاسد ابن عربی، قاسم انوار، محمد شیرین مغربی و... از هشتصد بگیر تا هشتصد و پنجاه که دورهٔ شاهرخ است همه یک چیز می‌گویند در شعر سراپا به اصطلاح عرفانی ابن‌عربی متاع همه درجه هشت است. بدترین و بهترین‌شان درجه هشت هستند. چیزی ندارند. عرض شود، اگر تک و توکی از ابن‌عربی به بعد توانستند زلال

بماند، چنانکه گفتم مثل حافظ. آنها، آنهایی هستند که زیر تأثیر آن اصطلاحات قرار نگرفتند بلکه سرچشمه‌شان همانجور زلال مانده است. سرچشمه‌شان سالهای قبل از حملهٔ مغول بوده و آن روحیات و آن عوالم که دچار فساد نشدند. اما دیگران به فساد گراییدند و این فساد منجر شد به یک بن‌بست در ادبیات شعری ما که نمونه‌اش در اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم است که واقعاً ما مطلقاً یک اسم درخشان به خاطر نداریم. مثلاً از شاعری دیوانی می‌گذاری جلوت و می‌بینی که هیچی ندارد. همه‌اش اصطلاح است، وحدت، کثرت ممکن و واجب و از این حرفها و چه حیف چند نسل استعدادهای شعر ما ضایع شد. همه قالبی و قلابی شدند. همه اصطلاح غلیظ محض و یک طغرا وحدت وجود و چه و چها. اما عرض شود اینها برد که بعضیها خسته شدند و به فکر افتادند که چرا ما این جور باشیم. چرا این طور شده‌ایم، و چه حاصل از این همه اصطلاح خشک و خالی و این حرفها چیه. این چه‌جور شعری است؟ ما می‌توانیم ساده حرف بزنیم. این است که شروع کردند به بازگشت. البته مکتب وقوع آمد و بعد سبک هندی و قرنها گذشت و ما پرواز می‌کنیم از سر آنها و برمی‌گردیم به بازگشت ادبی معروف. اما همانطور که نیما می‌گوید که وقتی اروپا به طرف آینده‌های درخشان مثل تیر می‌شتافت اینها بازگشتی به گذشته داشتند. این بازگشت به گذشته تا همین حد که به رهایی از انحطاط مکتب هندی کشیده بود و رهاننده بود خوب بود. اما هرچه بود بازگشت بود، نه پیشرفت و دیدیم که آن بازگشت حاصلی نداد. در مکتب وقوع تمایل به واقع‌گرایی و حقیقت‌گویی بود. یعنی در مناسبات بین عاشق و معشوق که زمینهٔ کار آنها بود در

غزل به حوادثی که ممکن است اتفاق بیفتد. فی‌المثل معشوق آنجا نشسته و نگاهش به این است و دلش به آن است. برای این شعرا مضمونی پیدا می‌کردند. نامه فرستاده برای او ولی این نامه‌اش مورد توجه قرار نگرفته و خودش دلش می‌خواسته که همراه این نامه باشد. لای آن نامه باشد. همینها را می‌آمدند امور واقعی را می‌گرفتند و گرفتند و گفتند وقوع‌گویی، وقوع، که استاد ارجمند گلچین معانی آن را موضوع تحقیق قرار داده کتاب درخشان مکتب وقوع را در آن زمینه تألیف کردند. و گفتند این را فی‌الواقع سبک نمی‌توانیم بگوییم. ولی مکتب می‌گوییم. چون سبک باید جنبه‌های لفظی هم داشته باشد و اینها جنبه‌های لفظی به آن شکل ندارد. بلکه بیشتر در عوالم معنی است و نوع برداشت و نوع گرفتن از حوادث و وقایع و حقایق. بنابراین مکتب وقوع، هم چند صباحی، نیم‌قرن و بلکه بیشتر حاکم بود بر ذهنها. بعد کم‌کم راه به هند پیدا شد و شعرا رفتند آنجا یک دنیای گشاده وسیع‌تری دیدند. آدمهای دیگری که آنها هم ایمانی داشتند، زهدی داشتند، تقوایی داشتند ولی پیرو بودا، پیرو کس دیگری بودند و هندو بودند. بتخانه داشتند، بعضیها و نظرهای خاص راجع به زن و اما از بت و بتخانه مقصود تمثالهای مقدسان هندوییسم است و نیز تندیسهای خیالی بودا یا تماثیل اساطیرشان. اینها روی شعرای ما هم کمابیش اثر گذاشت و مکتب هندی شد. مکتب هندی هم که به بن‌بست کشیده شد. یک مقدار ادامه دادند به چند شعبه شدند. عراقی بود، عراقی قلابی بود. خراسانی بود، خراسانی قلابی بود تا رسیدیم به دوران مشروطه که یک دفعه مسائل و هنجارهای شعر و مخاطب شعر دگرگون شد. از این رو به آن رو شد. یعنی مخاطبها

عوض شدند. زبان عوض شد. شاعر می‌خواست با مردم کوچه و بازار حرف بزند. بنابراین باید به زبان مخاطبان خود سخن بگوید و نیز دید حرفهای قبلی به درد نمی‌خورد باید یک زبان ساده ایجاد می‌شد. اینجا ابتدا یک افتی پیدا می‌شود تو شعر مثلاً بعضی کارهای ابتدایی بهار و چند نفر دیگر مثل سید اشرف‌الدین گیلانی ــ نسیم شمال و که وکها. ولی کم‌کم هرکس راه خودش را پیدا کرد تا نیما آمد که باز حرف دیگری شد و بهار از جانب دیگر اوج گرفت یک کلاسیک برجسته شد به‌قول خودش سومی فرخی و عنصری.

ــ دربارهٔ کتاب از صبا تا نیما کم صحبت شده. در حقیقت این کتاب تاریخ ادبیات فارسی در این دورهٔ صد و پنجاه ساله است. دوره‌ای که در آن از فتحعلی‌خان صبا، ملک‌الشعرای دربار فتحعلیشاه تا نیما یوشیج شکنندهٔ سنت هزارسالهٔ شعر فارسی بررسی دقیق شده. دکتر یحیی آرین‌پور نه‌تنها در زمینهٔ شعر بلکه در زمینهٔ نثر هم به مقدمات تحولی که به‌ظهور صادق هدایت و شاگردان او منجر گردید، اشاره‌دارد. شما...

ــ اجازه بدهید بگذاریم برای وقت دیگری. همهٔ حرفها را که نمی‌شود یک‌شبه و یک‌نفس زد، اگر عمری بود و حالی، در فرصت دیگر، إن‌شاءالله.

ــ باشد. با تشکر، آقای اخوان ثالث.

ــ قربان شما و خداحافظ. با درود، بدرود.[1]

---

۱. از خانم چاره‌دار که در پیاده کردن نوار کمک رسانده‌اند ممنونم.

مهدی اخوان ثالث

بخشی ازکتابشناسی

شعر:

- ارغنون، مجموعهٔ اشعار به سبک کهن، چاپ اول ۱۳۳۰.
- زمستان، چاپ اول ۱۳۳۵، انتشارات زمان، ۳+۱۱۶ ص.
- آخر شاهنامه، چاپ اول ۱۳۳۸، بی نا، ۸+۸۶ ص.
- از این اوستا، چاپ اول ۱۳۴۴، انتشارات مروارید، ۲۲۲ ص.
- شکار [منظومه]، چاپ اول ۱۳۴۵، انتشارات مروارید، ۵۲ ص.
- پائیز در زندان، چاپ اول ۱۳۴۸، انتشارات روزن، ۱۰۴ ص.
- عاشقانه و کبود، چاپ اول ۱۳۴۸، انتشارات جوانه، ۱۹۸ ص.
- بهترین امید، چاپ اول ۱۳۴۸، انتشارات روزن، ۴۲۰ ص.
- در حیاط کوچک، پائیز در زندان، چاپ‌اول۱۳۵۵،انتشارت‌توس،۱۲۷ص.
- زندگی می‌گوید: باید زیست، باید زیست، باید زیست!، چاپ اول ۱۳۵۷، انتشارت توکا، ۱۷۲ ص.
- دوزخ، اما سرد، چاپ اول ۱۳۵۷، انتشارات توکا، ۱۷۲ ص.
- ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم، چاپ اول ۱۳۶۸، انتشارات مروارید، ۴۸۰ ص.

داستان:

- مرد جن‌زده «مجموعهٔ چهار داستان»، چاپ اول ۱۳۵۴، انتشارات توس، ۱۲۱ ص.
- درخت پیر و جنگل، چاپ اول ۱۳۵۵، انتشارت توس، ۱۵۶ ص.

مقالات دربارهٔ اخوان:

- آشوری، داریوش، سیری در سلوک معنوی مهدی اخوان ثالث، ایرانشناسی چیست، انتشارات آگاه، ۱۳۵۵.
- آل‌احمد، جلال، کتابی در سیاست و دفتر شعری در ذم، ارزیابی شتابزده، انتشارات ابن‌سینا، ۱۳۴۴.
- احمدی، احمدرضا، خنیاگر خستهٔ امید، گردون شمارهٔ ۱۷ و ۱۸، شهریور ۱۳۷۰، ص ۴۰-۴۱.
- امامی، کریم، چند خاطره با دریغ و درد، کلک شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۶۹، ص ۱۷۸-۱۸۲.
- اوجی، منصور، چمنی که تا قیامت...، دنیای سخن شمارهٔ ۴۳، مرداد ـ شهریور ۷۰، ص ۲۱-۲۲.
- براهنی، رضا، سوم برادران سوشیانت، طلا در مس، انتشارات زمان، ۱۳۵۸.
- بهبهانی، سیمین، آنسوی کتیبه، دنیای سخن، شمارهٔ ۵۱، مهر و آبان ۷۱، ص ۶۲-۶۴.
- پروین گنابادی، بهرام، ساختار پارادوکسی یک شعر، دنیای سخن، شمارهٔ ۵۰، تابستان ۷۱، ص ۴۴-۴۵.
- حقوقی، محمد، تفسیری بر شعر آنگاه پس از تندر، کلک شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۶۹، ص ۳۶-۳۹.
- حقوقی، محمد، از نشان دادن تا شعر، فرهنگ و زندگی، شمارهٔ ۲، سال ۱۳۴۹، ص ۱۳۷.
- خوبی، اسماعیل، پیشگفتاری به شعر آخر شاهنامه، دفترهای زمانه، اسفند ۱۳۴۷.

- دستغیب، عبدالعلی، حماسه و سوگ در شعر م. امید، تگین، سال دوم، شمارهٔ هفتم.
- رجاء، کمال، رجود حاضر غایب هنرمندان در زادگاه مزدشت، گردون، شمارهٔ ۱۷ و ۱۸، شهریور ۱۳۷۰، ص ۴۴-۴۶.
- رحمانی، نصرت، لحظهٔ دیدار نزدیک است، کلک شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۶۹، ۲۵-۲۸.
- سادات اشکوری، کاظم، دمی با شعر م. امید یا اهل هنر، انتشارات دنیا، ۱۳۵۷.
- سعیدی، ح، شب شعر اخوان ثالث در فرانکفورت، مجلهٔ کلک، شمارهٔ سرم، خرداد ۱۳۶۹.
- سرکوهی، فرج، ناگه غروب کدامین ستاره، آدینه، شمارهٔ ۴۹، شهریور ۱۳۶۹، ص ۶-۸.
- سمیعی عنایت، اخوان شاعر همیشه شاهد، دنیای سخن شمارهٔ ۴۳، مرداد ـ شهریور ۷۰، ص ۲۳-۲۴.
- سیوه‌یلی، ریبوار، تجربه شب بیداری اخوان ثالث، مجلهٔ کلک، شمارهٔ پنجم، مرداد ۱۳۶۹.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، تحلیلی از شعر م. امید، مجلهٔ هیرمند، شمارهٔ اول و دوم، زمستان و بهار ۱۳۴۲-۱۳۴۳.
- طاهباز، سیروس، هر چه می‌پژمرد از رنج دراز، کلک شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۶۹، ص ۲۹.
- کاخی، مرتضی، رندی از نسل خیام، آدینه، شمارهٔ ۴۹، شهریور ۱۳۶۹، ص ۴-۵.
- کریمی حکاک، احمد، اخوان در تداوم سنت‌ها، ترجمهٔ فرامرز سلیمانی، کلک شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۶۹، ص ۶۰-۶۲.
- کوشان، منصور، در حضور حیات یا مرگ نشستن، کدام؟، گردون، شمارهٔ ۱۷ و ۱۸، شهریور ۱۳۷۰، ص ۵۰.
- گلشیری، هوشنگ، رندی از تبار خیام، مفید، دورهٔ جدید، شمارهٔ پنجم،

شهریور ۶۶، ۴۲-۳۸.
- معروفی، عباس، آنچه مانده شعر است، گردون، شمارهٔ ۱۷ و ۱۸، شهریور ۱۳۷۰، ص ۴۳.
- مصدق، حمید، سوگواریه «یادبود مهدی اخوان ثالث»، دنیای سخن، شمارهٔ ۴۲، مرداد ــ شهریور ۷۰، ۱۸-۲۰.
- مصدق، حمید، کسی راز مرا داند، گردون، شمارهٔ ۱۷ و ۱۸، شهریور ۱۳۷۰، ص ۳۸-۳۹.
- مصفا، مظاهر، آخرین دیدار، گردون، شمارهٔ ۱۷ و ۱۸، شهریور ۱۳۷۰، ص ۴۱.
- موحد، ضیاء، امید شاعر حالتها، دفترهای زمانه، اسفند ۱۳۴۷.
- موسوی، ناهید، بزرگداشت اخوان ثالث، کلک، شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۶۹، ص ۷۰-۷۱.
- مهابادی، مجتبی، اخوان، همینگوی و داستان‌نویسی مدرن، آدینه، شمارهٔ ۵۷ و ۵۸، اردیبهشت ۱۳۷۰، ص ۷۰-۷۲.
- میرفطروس، علی، نقدی بر پائیز در زندان، نگرشی در هنر و ادبیات، دفتر دوم، زمستان ۱۳۴۸.
- یوسفی، غلامحسین، زمستان امید، کلک، شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۶۹، ص ۱۶-۲۱.
- ـــــــ، اولین پنجشنبهٔ بی م. امید، آرمان، آبان‌ماه ۶۹، ص ۲۳-۲۵.
- ـــــــ، دو شاعر، یک آرامگاه، گفت‌وگو با خانوادهٔ مهدی اخوان ثالث، دنیای سخن، شمارهٔ ۵۰، تابستان ۷۱، ص ۴۲-۴۳.

گزیدهٔ اشعار:

- برگزیدهٔ شعرهای مهدی اخوان ثالث، چاپ اول ۱۳۴۹، انتشارات بامداد، ۲۱۱ ص، جیبی.
- قاصدک (گزیدهٔ اشعار)، چاپ اول ۱۳۶۸، انتشارات ابتکار، ۳۶ ص.
- گزیدهٔ اشعار مهدی اخوان ثالث، چاپ اول ۱۳۶۹، انتشارات مروارید.

- شعر زمان ما، گزیدهٔ اشعار مهدی اخوان ثالث، با مقدمهٔ محمد حقوقی، چاپ اول ۱۳۷۰، انتشارات نگاه.

گفت‌وگوها:

- محمدعلی، محمد، در پرتو چراغ آن سخن‌سنج، گفت‌وگو با اخوان ثالث، کلک، شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۶۹، ص ۴۰-۵۰.
- گفتگو با مهدی اخوان ثالث، ماهنامهٔ کیان، سال دوم، شمارهٔ ۹، مهر ۱۳۷۱.
- صدای حیرت بیدار، به کوشش مرتضی کافی، چاپ اول ۱۳۷۱، انتشارات زمستان.
- گفت‌وشنودی با مهدی اخوان ثالث، به کوشش ناصر حریری، کتابسرای بابل، ۱۳۶۸.

نقد ادبی (کتابها):

- مقالات، جلد اول، چاپ اول ۱۳۵۰، انتشارات توس، ۳۴۸ ص.
- بدعتها و بدایع نیما یوشیج، چاپ اول ۱۳۵۷، انتشارات توکا، ۳۴۸ ص.
- عطا و لقای نیما یوشیج، چاپ اول ۱۳۶۱، انتشارات دماوند، ۱۶۸ ص.

نقد ادبی (مقالات):

- حیوان‌هایی که شعر می‌گفتند، ماهنامهٔ فرهنگ، دیماه ۱۳۴۰، شمارهٔ ۱.
- ملاحظاتی دربارهٔ دیوان عماد فقیه کرمانی و نقل بعضی قصص او، کتاب چراغ، پاییز ۱۳۶۱، شمارهٔ ۴، ص ۶-۵۷.

یادنامه‌ها:

- دیدار و شناخت م. امید «دفترهای زمانه»، زیر نظر و اهتمام: سیروس طاهباز، اسفند ۱۳۴۷.
- ناگه غروب کدامین ستاره، ویراستاران محمد قاسم‌زاده و سحر دریایی، انتشارات بزرگمهر، ۱۳۷۰.
- باغ بی‌برگی، به اهتمام مرتضی کاخی، نشر ناشران ۱۳۷۰.

فهرست نامها



۳۸۰۰ ریال



محمد محمدعلی